This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

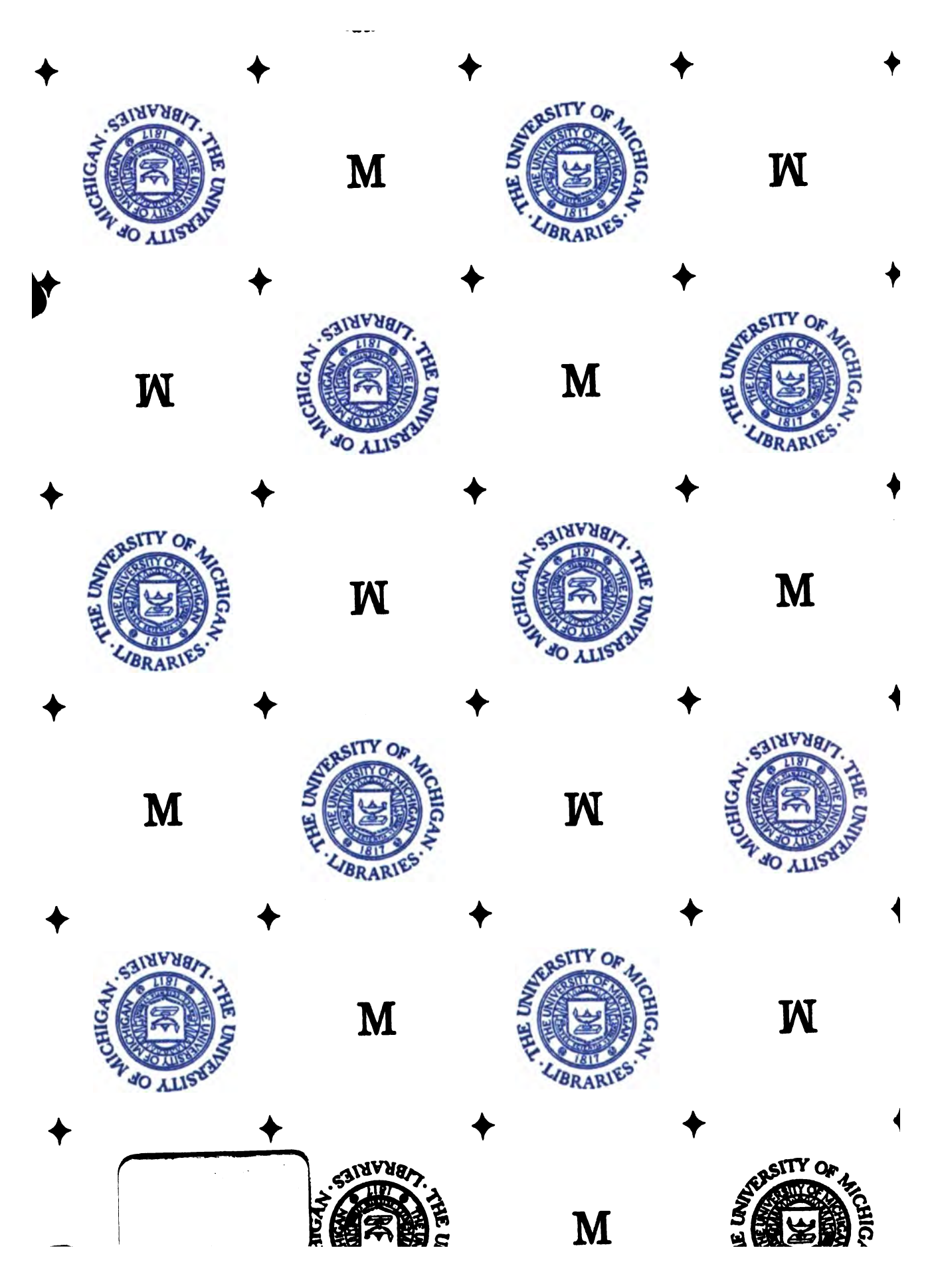
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

Research copy
Does not circulate

VELAZQUEZ

KLASSIKER DER KUNST

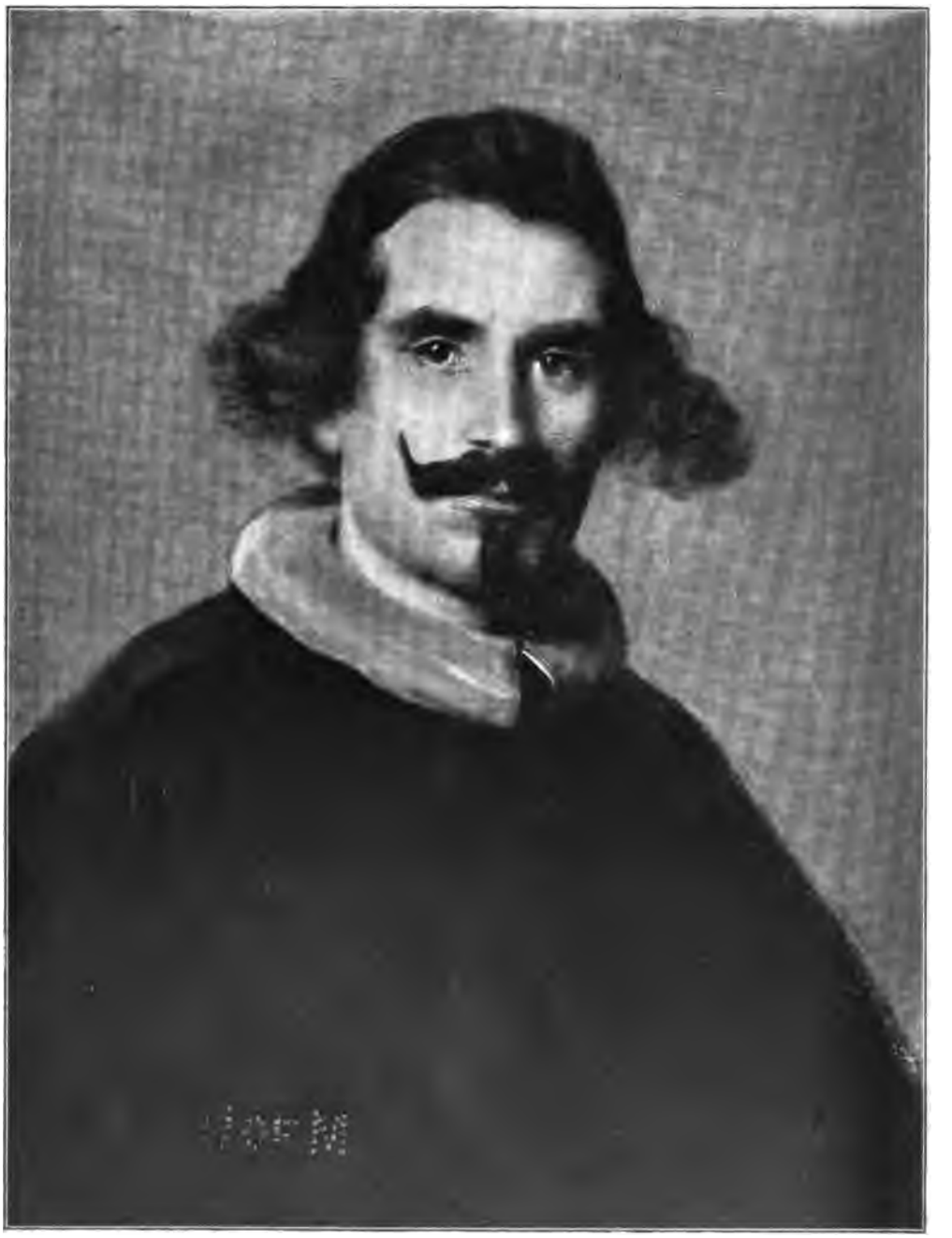
IN GESAMTAUSGABEN

SECHSTER BAND

VELAZQUEZ

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1905

Blank



Rom, Pinakothek des Capitols

Selbstbildnis des Velazquez

Portrait of the Painter himself Um 1630 Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 146 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

WALTHER GENSEL

STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1905

FINE ARTS
N
.40
.K5

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

VELAZQUEZ

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Von allen Werken der bildenden Kunst bieten die des Velazquez am wenigsten Stoff zu literarischen Ergüssen. Fünf oder sechs eigentlich religiöse Bilder, eine Darstellung aus dem Alten Testament, ein paar Mythologien, ein einziges großes Historienbild und eine mitten aus dem Leben gegriffene Szene, endlich ein paar Landschaften und Jagdbilder — alles übrige sind Bildnisse, und obendrein Bildnisse von Personen, die uns wenig sympathisch sind oder von denen wir so gut wie nichts wissen. Und doch bedürfen wiederum die Abbildungen nach keinem andern Meister so sehr der Erläuterung. Denn keines andern Vorzüge kommen in Schwarz und Weiß so wenig zu ihrem Recht.

Die Ehrfurcht, die bei uns von allen dem Namen Velazquez gezollt wird, hat beinah etwas Unbegreifliches. Wir besitzen in Deutschland Hauptwerke von Tizian und Correggio, von Dürer und Holbein, von Rubens und Rembrandt. Wir nennen die Sixtina unser. Und es gibt kaum mehr einen Gebildeten, der sich nicht rühmen könnte, wenigstens bis Florenz gedrungen zu sein. Ganz anders steht es bei dem großen Spanier. Der Berliner Katalog weist ein halbes Dutzend Bilder unter seinem Namen auf, aber kaum eins wird allgemein als ganz eigenhändig anerkannt. Dresden besitzt zwei vortreffliche Bildnisse, die aber von seinen farbigen Reizen nichts ahnen lassen und überdies unter der Fülle italienischer und niederländischer Meisterwerke kaum beachtet werden. Aehnlich steht es in München und Frankfurt. Viele mögen die Werke in Wien, Paris und London gesehen haben. Aber auch hier wird noch so viel über Echtheit und Unechtheit oder Zutaten von fremder Hand gestritten, daß der Besucher mehr durch Fragezeichen verwirrt als wirklich unterrichtet wird. Und selbst wenn man die unzweifelhaften Werke aus allen diesen Städten zusammenfaßte, wie viel Lücken blieben auch dann noch in dem Bilde! Trotzdem wird jeder Velazquez mitnennen, wenn er nach den größten Malern gefragt wird. Viel mag hier die Autorität Karl Justis mitwirken, der dem Meister eins der großartigsten Bücher der neueren Kunstgeschichte gewidmet hat, viel die enthusiastischen Berichte der Madridfahrer, viel aber auch die Entwicklung der modernen Kunst. Fragt man unsre Maler, woher sie den breiten und doch lockeren Pinselstrich, die aparten kühlen Harmonien haben, immer wird Velazquez genannt. Freilich haben sie seine Art oft übertrieben und noch öfter mißverstanden.

Wer Velazquez kennen will, muß Madrid sehen. Nicht nur, weil sich dort fast alle seine Hauptwerke befinden, sondern weil aus der ganzen Umgebung seine Art

erst verständlich wird. Kastilien ist kein Land von südlichem Gepräge, wenn es auch unter dem Breitengrade von Neapel liegt. Ein kahles Hochplateau fast ohne Baum und Strauch, über das lange Monate hindurch rauhe Winde vom Guaderramagebirge her wehen, während die Sommerhitze fast noch unerträglicher wirkt als in den heißesten Gegenden Italiens, das ist die Umgegend von Madrid. Nicht an Orangen und Palmen, nicht an ein ewig vergnügtes Völkchen darf man denken. Ernst und herbe ist die Landschaft, ernst und fast mürrisch, dabei zum großen Teil von einem dünkelhaften Hochmut beseelt, der sie nichts lernen und nichts vergessen läßt, sind ihre Bewohner.

Die Heimat unsers Meisters ist allerdings nicht Madrid, sondern Sevilla, die Hauptstadt Andalusiens, die sich damals als Vermittlerin des Handelsverkehrs zwischen der alten und neuen Welt zu einem der reichsten Orte Europas aufgeschwungen, dabei aber ihren halborientalischen Charakter nicht eingebüßt hatte. Hier wurde er am 6. Juli 1599, der Sitte gemäß vermutlich nur wenige Tage nach der Geburt, getauft und erhielt den Namen Diego. Sein Vater, Juan Rodriguez de Silva, entstammte angeblich einem alten portugiesischen Adelsgeschlecht; der Name Velazquez, den er wie üblich mit dem Vatersnamen zusammen führte, gehörte seiner Mutter Geronima zu, deren Familie ebenfalls zum niederen Adel gezählt wurde. Nachdem er eine Zeitlang die lateinische Schule besucht hatte, wo „seine Schulhefte ihm schon als Skizzenbücher dienten", wurde er als etwa dreizehnjähriger Knabe zu Francisco de Herrera in die Lehre gegeben, in dem die Spanier wegen seiner großzügigen und energischen, im Alter beinah wilden Zeichnung und Malerei den Befreier von der Gebundenheit ihrer älteren Kunst und den Begründer der eigentlichen spanischen Schule feiern. Wie er aber als Menschenfeind und unverträglicher Charakter fast alle seine Schüler und selbst seine Söhne von sich stieß, so konnte er auch den jungen Velazquez nicht lange fesseln. Schon nach einem Jahre ging dieser zu dem sanften Pacheco über, der ihn bald zärtlich in sein Herz schloß und dessen Schwiegersohn er später werden sollte. Pacheco, ein Schüler von Luis Fernandez, der wiederum ein blasser Nachahmer der Raffaelschule war, schuf matte cinquecentistische Historien und verdankt seinen Ruhm eigentlich nur seiner „Arte de la Pintura". Aber er war ein feingebildeter, liebenswürdiger Herr, der seinen Schülern eine gute Grundlage zu geben wußte und im übrigen die Entwicklung ihrer Individualität nicht zu hemmen suchte. Seiner Schulung hat es unser Meister zu danken, daß seine Bilder bei der freiesten malerischen Behandlung nie die zeichnerische Sicherheit vermissen lassen.

Es ist wunderbar, daß dieselbe Stadt in derselben Zeit zwei strahlende Mailerscheinungen hervorgebracht hat, die fast Gegenpole am Kunsthimmel bedeuten, den Maler der verzückten, weltentrückten Madonnen, Murillo, und den ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Velazquez. Allerdings hat ja Murillo neben seinen Immakulaten auch Gassenbuben gemalt, aber so treu ihre Haltung und selbst der Schmutz ihrer Hände und Füße wiedergegeben sind, durch die Behandlung des Lichtes und der Farbe werden sie doch in eine ideale Sphäre gerückt, und überdies fehlt fast nie ein humorvoller anekdotischer Zug. Velazquez dagegen ging mit fast nüchterner Sachlichkeit der Natur zu Leibe. Er hat alles aus dem dargestellten Gegenstand herausgeholt, aber selten etwas von seiner Seele hineingelegt.

Es ist erstaunlich, wie schnurgerade und unbeirrbar der Meister seinen Weg gegangen ist. Von seinen frühesten Porträtzeichnungen scheint nichts erhalten zu sein. Dagegen besitzen wir von ihm eine Anzahl Küchenstücke (Bodegones), wie sie von den Niederländern schon fünfzig Jahre vorher gemalt worden waren. Was bei diesen Bildern im Gegensatz zu seinen späteren Werken zunächst auffällt, ist der Mangel

an Leben und Bewegung. Die Haltung der Figuren hat etwas Versteinertes, sie harren geduldig in der Stellung aus, in die sie der Maler gebracht hat. Der Wasserverkäufer (S. 1), die Köchin (S. 4), machen nicht den Eindruck von Momentaufnahmen, sondern von lebenden Bildern. Selbst der menschliche Kopf hat etwas von der nature morte. Befremdend ist ferner die sehr dunkle Färbung und die starke Schattenwirkung. Der junge Künstler zeigt sich als ein echter Tenebroso. Vielleicht erklärt sich dies nicht aus der Nachahmung italienischer Vorbilder, sondern durch die schlechte Beleuchtung seines Ateliers, in das das Tageslicht nur durch ein hochgelegenes kleines Fenster zwischen dicken Mauern einfiel. Die Malerei ist hart und schwerflüssig, der Auftrag zumal in den Lichtpartien sehr pastos. Aber wie untrüglich sieht das Auge und wie treu übersetzt die Hand das Gesehene! Die Wasserkrüge beim Aguador, einem damals in Sevilla allgemein bekannten Corsen, die Eier und Küchengeräte der Köchin sind neben die besten Stilleben aller Zeiten zu stellen. Außer diesen beiden Werken werden jetzt von allen noch zwei ziemlich allgemein als echt angesehen: die beiden armen jungen Männer, von denen der eine eine Schale zum Munde führt, während der andre über dem Tische eingenickt ist, auf dem noch die Reste ihres höchst frugalen Males zu sehen sind (S. 2), und das Frühstück in der Petersburger Galerie (S. 3).

Dieselben starken Kontraste von Licht und Schatten und dieselbe erdige Färbung finden wir auch bei den religiösen Bildern dieser Zeit. Zu ihnen führt uns das merkwürdige Bild „Christus bei Martha und Maria" hinüber, das im Vordergrunde eine Küchenszene darstellt, während wir den biblischen Vorgang nur durch eine Oeffnung im Hintergrund erblicken (S. 8). Die alte Frau, die das junge Mädchen auf etwas aufmerksam zu machen scheint, ist dasselbe Modell wie die Eier backende Köchin. Ganz auf dem religiösen Gebiete befinden wir uns bei der „Anbetung der Könige" in Madrid (S. 7). Hier hat die Kellerbeleuchtung ihren höchsten Grad erreicht. Grell fällt das Licht von links in den gewölbten Raum, der wie der Eingang zu einer Höhle anmutet, auf die Madonna und das ganz in Windeln gewickelte Bambino, für das der Künstler vielleicht sein erstes Töchterchen als Modell benutzt hat. Die Gesichter der Könige erhalten so geradezu etwas Skulpturales. Die Farben bilden den von Pacheco gerühmten Dreiklang Blau, Gelb, Rot, sind aber mannigfaltig nuanciert, durch die Zeit überdies etwas verändert. So steht das Karmin der Maria zu dem Rot des Negers, das Gelb des Kindes zu dem Gelbbraun des Mannes links vorn, das grünliche Hellblau bei diesem zu dem Dunkelblau des Rockes der Maria in eigentümlicher Wechselwirkung. Die Londoner Anbetung wird jetzt ziemlich allgemein dem Zurbaran gegeben, über andre Stücke sind die Meinungen noch geteilt, so besonders über den hl. Petrus in der Höhle (S. 5). Von Bildnissen aus dieser Zeit kennt man nur den jungen Mann mit der Halskrause in Madrid (S. 6). Da aber von Velazquez jede Figur der religiösen Bilder und Küchenstücke mit voller Aehnlichkeit gemalt worden ist, so hat es ihm an Vorübungen auf dem Gebiete nicht gefehlt, auf dem er später die höchsten Ehren einheimsen sollte.

Am 23. April 1618, also im Alter von noch nicht ganz neunzehn Jahren, wurde Velazquez mit Juana de Miranda, der Tochter seines Lehrers, getraut. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung," schreibt dieser, „verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies." Zwei Mädchen entsprossen bald der glücklichen Ehe. Das Porträt der jungen Frau hat man in der ehemals „Sibylle" genannten Halbfigur in Madrid mit dem gelben Mantel über dem grauen Kleide finden wollen (S. 14) und in dem Bildnis der Berliner Galerie, das auf der Rückseite ihren Namen in voller Schrift aufweist (S. 49). Einen Einblick in seine Häuslichkeit aus viel späterer

Zeit gewinnt man aus dem berühmten Familienbildnis in Wien, das jetzt allgemein dem Schwiegersohne unsers Meisters, Mazo, zugeschrieben wird (S. XIII). Velazquez wurde durch diese frühe Ehe nicht zum genügsamen Provinzialen. Schon vorher mögen sich seine sehnsuchtsvollen Blicke nach der Reichshauptstadt, nach dem Hofe mit seinen großen Aufträgen gerichtet haben, und diese Sehnsucht wurde von dem Schwiegervater noch bestärkt. Nicht lange nachdem der jugendliche Philipp IV., von dessen Fähigkeiten sich die ganze Welt viel versprach, 1621 auf den Thron gelangt war, machte sich der Künstler, mit Empfehlungen reichlich ausgerüstet, auf den Weg nach Madrid. Und wenn dieser erste Besuch an und für sich auch nicht sehr ergebnisreich verlaufen war — ein wahrscheinlich verloren gegangenes, mit dem im Prado aufbewahrten (S. 9) wohl nicht identisches Bildnis des Dichters Góngora scheint seine einzige künstlerische Frucht gewesen zu sein —, so muß Velazquez doch manche wertvolle Bekanntschaft angeknüpft und einflußreiche Fürsprecher gewonnen haben. Denn 1623 war es der Günstling und nachmalige allgebietende Minister des Königs, Graf Olivares, selbst, der ihn nach Madrid berief. Mit einem Bildnis des aus Sevilla stammenden Geistlichen Fonseca, in dessen Hause er liebenswürdigste Aufnahme gefunden hatte, führte er sich bei Hofe ein, und zwar so vorteilhaft, daß ihm sogleich ein Reiterbild des Königs in Auftrag gegeben wurde. Und schon die erste Aufnahme dazu fand solchen Beifall, daß Olivares ihm erklärte, er solle von nun ab allein den König malen. In einem Brustbild des Prado-Museums, das die ganze Frische der ersten Sitzungen bewahrt hat, glaubt man diese vorbereitende Studie zu erkennen (S. 10), das Reiterbild selbst ist leider nicht erhalten. Das früheste von den noch vorhandenen größeren Bildnissen des Fürsten, der nun bis zu seinem Tode sein häufigstes Modell blieb, zeigt ihn uns in ganzer Figur an einem Tische stehend (S. 11). Es hat einige Zeit später in dem Porträt des Infanten Don Carlos, des Bruders Philipps IV., ein ebenbürtiges Gegenstück gefunden (S. 16). Bei beiden hat der Künstler aus der Not eine Tugend gemacht. Der König hatte, um der überhandnehmenden Verschwendungssucht zu steuern, schon kurz nach seinem Regierungsantritt eine Kleiderordnung erlassen, die eine für die damalige Zeit außerordentliche Einfachheit vorschrieb und unter anderm auch die Spitzenkrause durch einen einfachen gesteiften Kragen ersetzte. Beide Fürsten sind schwarz gekleidet und heben sich von einem grauen Hintergrund ab, der durch eine Teilung in zwei verschiedene Töne etwa in Kniehöhe zwar die Vorstellung von Fußboden und Wand erweckt, uns sonst aber über den Raum im unklaren läßt. Eine Bittschrift in der rechten Hand und ein Tisch bilden beim König, Hut und Handschuhe bei seinem Bruder die einzigen Zutaten. Aber gerade dadurch wird ein Eindruck erzielt, der mit unsern heutigen Begriffen von Vornehmheit aufs schönste übereinstimmt. Eine leichte Wendung nach dem Profil hin und die übermäßig dünne Darstellung der Beine und Füße gibt dazu der Gestalt des Königs einen Zug von Schlankheit, wie er ihm kaum zu eigen gewesen sein mag. Beide Bilder, das später entstandene des Don Carlos noch mehr als sein Gegenstück, zeigen ungemeine Fortschritte in der Technik des Künstlers. Der Vortrag ist freier und leichter geworden und in der Lichtbehandlung zeigt sich statt des früheren grellen Schlaglichtes schon etwas von jener späteren Kunst, den Raum ganz mit Licht zu erfüllen und so die Figuren plastisch vom Hintergrunde loszulösen. Ungefähr in die Zeit vom Don Carlos ist wahrscheinlich die Halbfigur eines jungen Mannes zu setzen, die die Münchner Galerie bewahrt (S. 17).

Schon nach dem ersten Porträt des Königs hatte Velazquez eine Pension von 20 Silberdukaten monatlich erhalten, zu der bald eine jährliche Zulage von weiteren 300 Dukaten und 1626 nochmals eine Zulage von gleicher Höhe hinzukam. Außerdem erhielt er eine Amtswohnung in der Stadt und ein Atelier im Erdgeschoß des

J. Löwy, Wien, phot.

Die Familie des Velazquez

Nach dem Gemälde von Juan Bautista Martinez del Mazo im Hofmuseum zu Wien

Schlosses. Es läßt sich denken, daß dieses rasche Steigen des jungen Ankömmlings in der Gunst des Herrschers den älteren Hofmalern ein Dorn im Auge war. Da sie der klassizistischen Richtung huldigten, die das Bildnismalen für eine untergeordnete und des wahrhaft großen Künstlers unwürdige Beschäftigung ansah, kann von einer eigentlichen Konkurrenz mit ihnen nicht die Rede sein. Jedenfalls aber müssen ihre boshaften Bemerkungen dem Könige zu Ohren gekommen sein. Es wird erzählt, daß er eines Tags Velazquez zu sich kommen ließ und ihn fragte, ob er in der Tat nur Köpfe zu malen verstünde. Das sei eine Schmeichelei, war die Antwort, denn er kenne keinen, der einen Kopf gut auszuführen vermöchte. Um aber allen weiteren Sticheleien die Spitze abzubrechen, wurde ein Wettbewerb zwischen den Hofmalern angeordnet, für den der König die „Austreibung der Moriscos" als Thema bestimmte. Da zwei der Gegner, Carducho und Nardi, Italiener waren, wurden ein Italiener und ein Spanier zu Preisrichtern bestimmt. Beider Urteil fiel zugunsten unsers Meisters aus, der dadurch in seiner Stellung so befestigt wurde, daß der König ihn mit dem Amte eines Ugier de la cámera, einer Hofmarschallsstellung niederer Ordnung, betraute. Leider ist das Bild nicht nur selbst verbrannt, sondern auch in keiner einzigen Nachbildung erhalten. Um so wichtiger ist für uns das große Bild des folgenden Jahres (1628), „Bacchus" oder „Die Trinker" (Los Borrachos) (S. 18).

Man darf bei diesem Werke nicht an die Mythologie denken. Nicht um ein antikes Fest mit schwärmenden Bacchanten handelt es sich. Das Bild schließt sich vielmehr inhaltlich unmittelbar an die „Bodegones" an. Velazquez stellt auch hier Typen aus dem niederen Volke, Soldaten und Bettler, dar, die emsig damit beschäftigt sind, den Inhalt eines Weinfasses zu leeren. Um für ihre gebräunten Gesichter und dunkeln Mäntel einen wirksamen Kontrast zu gewinnen, hat er dann die jugendliche nackte Gestalt mit den vollen Lippen und weichen schwellenden Gliedern zwischen sie gesetzt, die, auf dem Fasse sitzend, den einen Zecher mit einem Kranze aus Weinlaub schmückt. Sie erscheint in der Tat wie eine überirdische Erscheinung zwischen den wüsten Gesellen. Man könnte das Bild als das Meisterstück des jungen Künstlers bezeichnen, das heißt als das Werk, mit dem er sich den Meistertitel errang. Alles an ihm ist vortrefflich. Wunderbar, wie dem Mann alles auf den ersten Wurf gelang! Noch haben wir keinen Akt von ihm kennen gelernt, und hier bei dem ersten ist die Modellierung bereits vollendet. In den andern Figuren aber hat er sich selbst übertroffen. Die Köpfe der beiden Kerle rechts vom Bacchus gehören mit ihrem vergnügten Grinsen, bei dem die Klippe des Widerwärtigen glänzend umschifft ist, zu den unvergeßlichsten Charakterköpfen der Kunstgeschichte. Von einem Ende des Bildes bis zum andern ist nichts vernachlässigt, ist alles mit gleicher Liebe, gleicher Gewissenhaftigkeit, gleicher Kunst behandelt. Aber hier liegen auch die Mängel des Bildes. Es fehlt die Freiheit, die souverän über die Fläche schaltet, Unwichtiges dem Wichtigen unterordnet. Jede Gestalt ist ein glänzendes „morceau", aber jede scheint für sich Berechtigung zu haben. Und es fehlt die Luft zwischen den Gestalten. Velazquez hat die Figuren im Atelier gruppiert und aufgenommen und hinterher die Landschaft dazu gemalt. Man hat nicht ohne Berechtigung von einer „Kellerszene im Freien" gesprochen. Wird so der absolute Wert des Bildes etwas beeinträchtigt, so ist es für uns doch unschätzbar als Etappe in dem Entwicklungsgang des Künstlers. Nur ein Maler, der sich in der Jugend mit einer solchen Gewissenhaftigkeit der Durchbildung des einzelnen hingegeben hatte, konnte zu der scheinbar spielenden Leichtigkeit der späteren Werke gelangen.

Die Belohnung für dieses große Bild war die Erlaubnis zu einer Reise nach Italien und das nötige Geld hierzu. So bodenwüchsig uns seine Kunst erscheint, er

selbst wußte zu genau, wie viel auch die spanische Kunst den Italienern verdankte, um nicht die Sehnsucht nach den großen Meistern zu haben. Und diese Sehnsucht war durch Rubens, dem er kurz zuvor bei dessen Anwesenheit in Madrid als Führer gedient hatte, noch bestärkt worden. Am 10. August 1629 schiffte er sich in Barcelona ein, am 20. August landete er in Genua und eilte sofort nach Venedig. Zu den großen Koloristen, vor allen zu Tintoretto, trieb es ihn natürlich am meisten. Im Anschauen und Kopieren seiner Werke hat er dort die meiste Zeit verbracht. Als ihm dann die kriegerischen Ereignisse einen längeren Aufenthalt in der Lagunenstadt nicht ratsam erscheinen ließen, reiste er über Bologna nach Rom, wo er zuerst im Vatikanischen Palast, dann in der Villa Medici Aufnahme fand.

Hier in den Gärten dieser Villa sind die beiden köstlichen Landschaftsstudien entstanden, die jetzt mit im Velazquez-Saal des Prado hängen (S. 19 u. 20). Wie der Meister jedem Gegenstand, den er malte, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte, so sind auch diese Landschaften etwas ganz Einziges. Nicht nur in der im besten Sinne impressionistischen Auffassung, die die Dinge lediglich so darstellt, wie sie dem Auge erscheinen, sondern auch in der Wahrheit der Töne gehen sie weit über das hinaus, was frühere Landschafter geleistet hatten, und auch über das, was die gleichzeitigen Holländer schufen. Da finden wir nichts von dem braunen Vordergrunde, dem beliebten „repoussoir“ der andern. Die ganzen Bilder erscheinen aus silbrigen und grünen Tönen gewirkt, deren zarte Nuancen zur Darstellung der Luftperspektive völlig genügen. Mit wenigen Pinselstrichen ist die volle Illusion erreicht. Man sieht nichts und doch ist alles da, dieses Wort, das später Corot zugerufen wurde, könnte man schon als Motto über diese köstlichen Bildchen setzen. Das einfachste ist wohl zugleich das schönste. Eine weiße Terrasse, deren Bogendurchgang durch einen Bretterverschlag entstellt ist, nimmt die untere Hälfte ein, darüber erheben sich mächtige dunkle Steineichen und Zypressen, zwischen denen man ein Stück vom Himmel gewahrt. Das andre scheint einen entfernteren Teil derselben Terrasse von der andern Seite darzustellen, aber der dreiteilige Durchgang ist hier im reichlich doppelten Maßstabe gegeben und füllt so fast das ganze Bild. Durch ihn hindurch erblickt man eine heitere Landschaft mit Zypressen, Laubbäumen und schimmernden Häuschen. Da sich davor das Laubwerk immergrüner Eichen von beiden Seiten hereinrankt, um sich oben in der Mitte zusammenzuschließen, erhält man den Eindruck doppelter Kulissen. Die beiden wichtigsten Staffagefiguren, ein Edelmann und ein Arbeiter, der ihm Bericht zu erstatten scheint, sind vor die Mittelsäulen gestellt, doch wird durch die Verschiedenheit ihrer Haltung der Eindruck starrer Symmetrie vermieden.

In Rom ist wohl auch das heute noch auf dem Kapitol befindliche Brustbild entstanden, das jetzt allgemein für ein Selbstbildnis des Meisters gehalten wird (siehe das Titelbild). Wahrscheinlich ist es eine Studie zu demjenigen, das Pacheco besaß. Beruete und andre Biographen setzen es wegen seiner „freieren luftigeren Mache“ in eine spätere Zeit, aber gerade bei einer solchen in einer guten Stunde rasch hingeworfenen Skizze erscheint die Vorwegnahme etwas späterer Eigenschaften sehr wohl glaubhaft. Liebenswürdigkeit und Feinheit sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieses Kopfes. Seit langem hat man das Traumhafte des Blickes hervorgehoben. Es ist aber wohl nur der Blick eines Mannes, der die Außenwelt lediglich in ihrer malerischen Erscheinung ruhig auf sich wirken läßt, statt wie der Forscher ihre Einzelheiten ergründen zu wollen.

Die Hauptfrüchte der italienischen Reise aber waren zwei größere Gemälde, die wie Etappen auf der Lebensreise des Meisters wirken. Das eine von ihnen gehört jetzt zu den Hauptwerken des Velazquez-Saals im Prado, während das andre eins von

den wenigen bedeutenden Gemälden ist, die in der Gemäldesammlung des Escorial belassen worden sind. Weitaus am bekanntesten ist das erste, die „Schmiede des Vulkan" (S. 21 u. 22). Wieder handelt es sich um Typen aus dem niederen Volke, und wiederum hat die Mythologie als Vorwand für die Darstellung des Nackten dienen müssen. Es ist ein etwas heikles Thema, die schon von Homer erzählte, dann von Lukian mit behaglicher Breite ausgesponnene Szene, in der der nichts ahnende göttliche Schmied durch den Sonnengott über die Treulosigkeit seiner schönen Gattin aufgeklärt wird. Bebend vor Zorn hält der Wackere in der Bewegung inne, und auch die Gesellen, auf deren Gesichtern sich Staunen und schlecht verhehlte Neugier mischen, sind für einen Moment wie angewurzelt. Während in den Borrachos noch jede Figur für sich hingestellt erscheint, ist hier das Augenblickliche aufs glücklichste getroffen. Und wie viel freier ist die Behandlung des Nackten geworden, wie kühn und sicher sind mit wenigen Strichen die Gesichter und Haare hingesetzt, auch abgesehen von dem Kopfe des Vulkan, der, wie Beruete bemerkt, in späterer Zeit noch einmal übergangen zu sein scheint! Der größte Fortschritt aber zeigt sich in der Behandlung des Lichtes. An die Stelle des kühlen Atelierlichtes mit scharfer Schattenwirkung ist eine höchst verzwickte Beleuchtung getreten: mit dem von vorn einfallenden Tageslicht mischen sich das Schmiedefeuer und der Glanz, der vom Haupte des jugendlichen Apollo ausgeht. Und dieses komplizierte Licht erfüllt den ganzen Raum, ist nicht nur vor, sondern zwischen und hinter den Gestalten. Daß alle toten Gegenstände unübertrefflich gemalt sind, versteht sich von selbst.

„Josephs Rock" (S. 23) kann schon deshalb nicht mit diesem Bilde in Wettbewerb treten, weil er sich in einem äußerst verdorbenen Zustand befindet. Die Natürlichkeit des Vorgangs, der sich in einer leeren, mit Schachbrettfliesen bedeckten Halle abspielt, ist auch hier von jeher bewundert worden. Die vorausgeschickten Hirten zeigen das blutige Gewand dem greisen Patriarchen, der, ein echt jüdischer Typus, erschreckt die Hände emporhebt. Sie sind fast nackt und unverkennbar nach denselben Modellen gemalt wie die Schmiede, vielleicht noch um eine Nuance gemeiner, sicher aber mit derselben künstlerischen Vollendung. Reizend ist das Hündchen, das ihnen entgegenbellt. Im Hintergrunde nahen die Brüder. Durch zwei Fenster gewahrt man einen Garten mit Sträuchern.

Da Philipp IV. von seinem Hofmaler ein Bildnis seiner Lieblingsschwester Maria Anna besitzen wollte, die 1629 mit dem König Ferdinand von Ungarn durch Vollmacht vermählt worden war und die lange verschobene Reise nach der neuen Heimat über Neapel machte, wurde Velazquez am Anfang des Winters 1630 dorthin beordert. Ein Brustbild der Königin von seiner Hand befindet sich im Prado (S. 24). Ihr Bildnis in ganzer Figur in der Berliner Galerie (S. 25) ist kaum ganz eigenhändig. Von Neapel aus scheint der Meister die Rückreise nach Madrid angetreten zu haben, wo er Anfang des Jahres 1631 glücklich wieder eintraf.

* * *

Die beiden Dezennien zwischen dieser ersten italienischen Reise und dem zweiten römischen Aufenthalt scheinen im Leben unsers Künstlers die glücklichsten gewesen zu sein und sind in seinem Schaffen sicher die fruchtbarsten gewesen. Wieder waren es hauptsächlich Bildnisse, die seine Zeit neben den stetig wachsenden Verpflichtungen seiner Hofämter in Anspruch nahmen. Das Hauptwerk dieser Epoche aber, dasjenige, dem sich alle übrigen unterzuordnen scheinen, ist ein Historienbild, die „Uebergabe

von Breda" oder Las Lanzas, wie es im Volksmunde wegen des im Hintergrunde starrenden Lanzenwaldes bald genannt wurde (S. 44—47). Velazquez malte das Bild für den Salon de los Reinos in Buen Retiro, der schon vorher mit zwölf Darstellungen kriegerischer Ereignisse der jüngsten Zeit von sieben andern Meistern geschmückt worden war. Man hat das Bild mit Recht das schönste historische Gemälde aller Zeiten genannt. Leider kann man ihm nach der Abbildung nicht völlig gerecht werden. Nicht nur, daß sie von dem feinen kühlen Kolorit nichts verrät und daß man die köstliche weite Landschaft in ihr kaum zu ahnen vermag. Die Figuren des Vordergrundes erscheinen zu groß und die Hauptpersonen ungebührlich zurückgedrängt. Endlich fallen die aus dem Gemälde heraussehenden Gesichter störend auf. Vor dem Werke selbst, das jetzt die hinterste Seite im Velazquez-Oktogon des Prado einnimmt, so daß es dem eintretenden Besucher sofort entgegenstrahlt, bemerkt man nichts von alledem. Man fühlt sich als Zuschauer unter Zuschauern, gleichberechtigt mit den lebensgroß erscheinenden, eigentlich etwas überlebensgroßen Gestalten links. Und daß unter Zuschauern einzelne sich nach andern umsehen, um mit ihnen einen Blick des Einverständnisses zu wechseln, kann man ja überall beobachten. Jedenfalls wird das Auge sofort auf die mittlere Gruppe gelenkt. Immer wieder ist diese Gruppe in den überschwenglichsten Ausdrücken gefeiert worden, und doch erscheint jedes Lob noch zu gering. Nach monatelanger eiserner Umklammerung war es dem spanischen Feldherrn Spinola gelungen, die Uebergabe der Festung zu erzwingen. Aber der tapfere Justin von Nassau hatte für sich und seine Holländer die ehrenvollsten Bedingungen errungen. So blieb denn auch der Uebergabe der Schlüssel, diesem schmerzlichsten Augenblick, alles Demütigende fern. Es ist fast die Gebärde eines älteren Kameraden, der den jüngeren zu trösten sucht, mit der der aristokratisch schlanke Spanier seine Hand auf die Schulter des gedrungenen Gegners legt. Mit der Anerkennung der Verdienste des Feindes ehrt sich der Sieger selbst am schönsten. Selten findet das Wort „vornehm" eine so treffende Verwendung wie hier. Spinola wird dem Maler, der die Ueberfahrt von Barcelona nach Genua auf seinem Schiffe gemacht hatte, selbst von diesem denkwürdigen Ereignisse erzählt haben, das José Leonardo in ganz falscher Auffassung bereits für Buen Retiro gemalt hatte, und so mag die Szene sich mit solcher Lebendigkeit in der Seele des Velazquez aufgebaut haben, daß er mit einer gewissen Berechtigung sich selbst in der rechten Ecke des Bildes als Zuschauer anbringen durfte. Die Farben im einzelnen aufzuzählen würde umständlich sein und doch keinen rechten Begriff zu geben vermögen. Sie sind außerordentlich mannigfaltig: braun, orange, gelb, gold, rosa, grün, blau, aber so herabgestimmt, daß sie sich zur delikatesten und vornehmsten Harmonie vereinen. Ein bläulichgrauer Grundton herrscht vor.

Ein französischer Schriftsteller hat einmal gesagt, daß Velazquez sich ganz hinter seine Bilder verstecke. Er habe alles mit derselben kühlen Objektivität gemalt, so daß man fast zweifeln könne, ob er überhaupt eine Seele gehabt habe. Aber ist der ungemeine Takt — das Wort im höchsten Sinne genommen —, der aus den „Lanzen" spricht, keine seelische Eigenschaft? Weit tiefer noch enthüllt sich sein Inneres in den beiden religiösen Bildern, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sind, dem „Christus an der Säule" in London (S. 53) und dem „Kruzifix von San Placido" (S. 52). So ähnlich der Gegenstand ist, so sind sie doch so verschieden wie nur möglich. Auf dem Londoner Bild ist der Vorgang so naturalistisch aufgefaßt, daß es auf den ersten Blick beinahe befremdet. Die fahle Tagesbeleuchtung, die unschöne Stellung und der muskulöse Körperbau des Heilands, der eher an einen gefesselten Riesen als an den milden Menschensohn erinnert, der Engel, der mehr einer jungen Frau aus dem Volke als einer überirdischen Erscheinung gleicht, zumal in der Art,

wie er sein Kleid aufrafft, das alles wirkt zu diesem Eindruck zusammen. Erst nach und nach erkennt man die tiefe Symbolik des Bildes, wie von dem Strahlenkranze um das Haupt Christi ein Strahl sich loslöst und in das Herz des Kindes dringt, das von dem Engel auf den Leidenden hingewiesen wird. Und wenn dann das Auge von dieser rührend kindlichen Erscheinung auf das Haupt des Dulders zurückgleitet und sich nun ganz in seinen Anblick versenkt, dann erkennt man die ganze Kraft des Ausdrucks, den der Künstler in dieses Antlitz gelegt hat, und schließlich wird man so ergriffen, daß die Bedenken, die man zuerst gehabt, fast unbegreiflich erscheinen. Da der Engel eine Familienähnlichkeit mit der Gattin des Künstlers aufweist und die Aehnlichkeit zwischen ihm und dem Kinde auch unverkennbar ist, so ist man auf den Gedanken gekommen, daß Velazquez auf dieser „ersten Unterweisung in der Religion", wie man das Bild genannt hat, seine 1634 mit dem Maler Mazo vermählte Tochter und sein ältestes Enkelkind verewigt habe. Damit würde ein fester Anhalt für die Datierung gewonnen sein. Eine sichere Gewähr ist aber für diese Vermutung nicht gegeben. Bei dem Christus am Kreuze wissen wir, daß er um das Jahr 1638 für das Nonnenkloster San Placido gemalt worden ist. Hier herrscht die vollste Idealität. Aus undurchdringlichem Schwarz hebt sich der Körper des Heilandes in strahlendem Glanze heraus. Wundervoll ist das Motiv des über die eine Gesichtshälfte herabhängenden Haares, das so einen milden Schleier über den unendlichen Schmerz zu breiten scheint. Alles ist mit größter Naturtreue gegeben, das Kreuz, die Nägel, das aus den Wunden fließende Blut, aber nichts drängt sich brutal hervor. In der Stellung fallen die nebeneinander stehenden, nicht gekreuzten Füße auf. Pacheco hatte entgegen dem vielhundertjährigen Brauche zuerst wieder die Theorie der vier Nägel verfochten. Niemals ist die Gestalt des Gekreuzigten so unmittelbar ergreifend und so unvergeßlich dargestellt worden wie auf diesem Bilde des „seelenlosen" Spaniers.

Die Bildnisse, die in dieser Zeit entstanden sind, unterscheiden sich nicht unwesentlich von den früheren. Vor allem finden wir jetzt eine große Anzahl Porträte in freier Luft mit starker Betonung des Beiwerks und des landschaftlichen Hintergrundes, aber auch bei den im Innenraum stehenden werden die Kleidung und das Milieu jetzt stärker betont. An erster Stelle steht hier das Bildnis Philipps IV. in reicher Hoftracht, das die Londoner National Gallery bewahrt, ein sehr vornehmes, aber etwas kühles Werk (S. 33). Eins seiner Lieblingsmodelle aber wurde nun der während seiner Abwesenheit geborene und mit Begeisterung als Thronerbe begrüßte Prinz Baltasar Carlos, ein reizender, frischer, auch geistig sehr aufgeweckter Knabe, den der Tod leider zu früh dem Lande entriß. Wir finden ihn als zweijährigen Knirps, eine große Klapper in der Hand, in der Gesellschaft eines häßlichen Zwerges auf dem Gemälde in Castle Howard (S. 34), als etwa neun- bis zehnjährigen Knaben auf dem schönen Wiener Bilde im silbergestickten schwarzen Anzug, der zu dem goldgestickten Rot der Möbel und des Vorhangs einen wirksamen Gegensatz bildet (S. 58). Die höchste koloristische Eleganz aber wird in dem sogenannten Bildnis des Grafen von Benavente, des Sohnes des Vizekönigs von Neapel (S. 61), und in dem Brustbild des Herzogs von Modena erreicht, das vielleicht nur eine Skizze für ein größeres Gemälde ist (S. 55). Nicht nur der prächtige Zusammenklang des mit Gold damaszierten Harnischs mit der rosa Schärpe und der roten Tischdecke, sondern auch die freie und kühne Pinselführung zeigen eine große Aehnlichkeit mit den besten Werken des vor nicht langer Zeit noch fast unbekannten, jetzt beinah überschätzten Greco, so daß man wohl an eine indirekte Einwirkung dieses schon 1614 gestorbenen Künstlers denken kann.

Alle diese Porträte treten aber vor den Bildnissen im Freien zurück, die zusammen mit der Uebergabe von Breda als die typischen Werke der zweiten Periode des Velazquez gelten dürfen. An Pleinairmalerei im eigentlichen Sinne darf man freilich bei ihnen nicht denken. Auch bei ihnen hat man noch den Eindruck, daß sie zunächst im Atelier gemalt und dann mit der Landschaft zusammen gestimmt sind. Zudem sind sie nicht in hellen Sonnenschein, sondern in die kühle Stimmung des leicht bewölkten Morgenhimmels gesetzt. Aber im Vergleich zu den Borrachos ist doch eine viel größere Naturwahrheit erreicht, und der Landschaft selbst sind die köstlichen Studien, von denen wir gesprochen haben, aufs beste zustatten gekommen. Meist wird der Hintergrund durch die bläulichen, zum Teil beschneiten Züge des Guaderrama-Gebirges gebildet, die sich etwa in der Brusthöhe der stehenden Figuren oder in der Höhe der Pferderücken hinziehen. Der Vordergrund ist erdfarben. Von rechts oder links ragt fast überall ein großer Baum in das Gemälde hinein. Diese Bäume sind mit einer Leichtigkeit und Treue gemalt, wie sie in dieser Vereinigung nur bei den modernen Malern ihresgleichen finden, besonders bei Corot, zu dessen Lieblingsbäumen ja auch die von Velazquez bevorzugte Silberpappel gehört. In ganz leichten Strichen ist das Laub angelegt und nur zum Schlusse durch einige Drucker verstärkt. Man glaubt die Blätter sich in der kühlen Luft bewegen zu sehen. Die Dargestellten sind uns zumeist schon bekannt: der König, sein Bruder Don Fernando, sein Söhnchen und der immer noch allmächtige Günstling Olivares. Wir unterscheiden zwei Gruppen: die Reiterbilder, die Repräsentationsstücke im eigentlichsten Sinne sind, und die Jägerbilder, die einen intimeren Zug tragen.

Daß es sich bei den Reiterbildern um Repräsentationsstücke handelt, wird schon durch die Feldherrntracht mit Marschallstab und Schärpe bewiesen. Niemals wieder hat Velazquez eine derartig majestätische Würde erreicht wie in dem Reiterbildnis Philipps IV., der, völlig im Profil aufgefaßt, sein gewaltiges andalusisches Schlachtroß eine „Pesada" ausführen läßt (S. 40). Das Pferd, die Stiefel und der braune Samtanzug ergeben mit dem schwarzen Harnisch einen ernsten Akkord, der durch das Gold prächtig gehöht wird. Echt velazquisch sitzt darüber die karminrote Schärpe, die etwa denselben Tonwert wie die blauen, grünen und weißen Farben des Hintergrundes besitzt. Die jetzige Breite des Bildes ist nur durch eine spätere Anstückung der Leinewand erreicht worden. Dieser Umstand, der bei unserm Künstler öfters wiederkehrt, gewährt einen interessanten Einblick in seine Arbeitsweise. Er ist kein Dekorateur, der den gegebenen Raum so gut wie möglich auszufüllen bestrebt ist. Zunächst kommt es ihm nur darauf an, den Natureindruck festzuhalten, und erst zuletzt gewinnt er das Gefühl, daß seiner Figur die rechte Ellbogenfreiheit mangelt. Am Kopf und an den Beinen des Pferdes finden sich starke „pentimenti", die vielleicht auf kritische Einsprüche des Herrschers zurückzuführen sind.

Beim Reiterbild des Olivares (S. 27) hat man von Schmeichelei gesprochen, da der Conde-Duque ja in Wirklichkeit nie eine Schlacht geleitet habe. Aber Velazquez wird sich hierüber vermutlich nicht den Kopf zerbrochen haben. Für ihn galt es einfach eine von seinem Gönner, dem er in der Tat viel verdankte, gestellte Aufgabe so künstlerisch wie möglich zu lösen. Uebrigens war Olivares ebenso wie sein königlicher Herr ein ganz vorzüglicher Reiter. Die in Flammen aufgehende Ortschaft, der Reiterangriff, der gefallene Reiter und der Trompeter im Mittelgrunde der hügeligen Landschaft, alles das sind nur stimmungserhöhende Zugaben. Zudem findet sich in der Auffassung der beiden Reiter doch ein ganz erheblicher Unterschied. Außerordentliche Kraft und Energie wird man dem Olivares-Bild nachrühmen dürfen, von Majestät findet man darin keine Spur. Hat man doch sogar den Ausdruck „parvenühaft" dafür gebraucht. In der

Galerie zu Schleißheim befindet sich eine kleine Replik dieses Bildes, deren Echtheit von Justi aufrechterhalten, von andern nicht ohne Grund angezweifelt wird (S. 26).

Das großartigste Reiterbildnis ist ohne Zweifel das des Königs, das bezauberndste das des etwa sechsjährigen Baltasar Carlos, der auf dem feurigen, hellbraunen Pony dahersprengend so ernsthaft schon seine Würde zu wahren weiß (S. 48). Lieblichste Jugendlichkeit atmet die ganze Erscheinung, heiterste Frühlingspracht die auf ein tiefes Blau gestimmte Landschaft. Die Farben sind ähnlich wie bei dem Bilde des Vaters, nur noch frischer und saftiger, außerdem kommt beim Anzug ein golddurchwirktes Dunkelgrün, beim Sattelbogen ein kräftiges Blau dazu. — Wenigstens erwähnt sei auch, daß Velazquez drei andre Reiterbilder, nämlich die des Königs Philipp III. und seiner Gemahlin und das der ersten Gemahlin Philipps IV. überarbeitet hat, um sie mit seinen Werken in einen gewissen Einklang zu bringen. Bei den beiden ersten (S. 38 u. 39) zeigen besonders die Pferde seine Hand, bei dem letzten (S. 41) ist auch das Gesicht von ihm neu gemalt worden.

In den Jagdgründen pflegen sich die hohen Herren am ungezwungensten zu geben. So tragen denn auch die Jägerbilder einen vertraulicheren Zug. Philipp IV. hatte sie für die Torre de la Parada bestimmt, die Karl V. in der Nähe des Jagdschlosses des Prado aufgeführt hatte. Aus ihrer Umgebung mögen auch die Hintergründe stammen, die Velazquez den Figuren gegeben hat. Die Joppen, Mützen und Kniehosen sind grünlichbraun, darunter kommen die Aermel des Unterkleides aus gepreßtem schwarzem Samt zum Vorschein. Lederstulpen und Ledergamaschen vervollständigen die Kleidung. Eine reizende Zugabe bilden die Hunde, bei dem kleinen Prinzen, der aetatis suae VI, also im Jahre 1635 oder 1636 gemalt ist (S. 35), ein brauner, weißgezeichneter Vorstehhund und ein Windhündchen, das höchst originell nur mit der Schnauze, der Brust und den Vorderbeinen in das Bild hereinragt, beim König (S. 43) und seinem Bruder (S. 42) größere Jagdhunde. Kein Spezialist hätte diese Hunde besser malen können. Bei den ganz großen Malern fallen eben alle Scheidewände zwischen den Fächern in nichts zusammen; was sie auch anfassen, glückt ihnen. Velazquez hat seinen königlichen Herrn oft auf den großen und nicht ungefährlichen Jagden begleitet, die dieser wie alle spanischen Fürsten leidenschaftlich liebte und bei denen er der Unermüdlichsten einer war. Besonders beliebt waren die Saujagden, zu denen die umfassendsten Vorbereitungen getroffen wurden. Zumal die Tela royal gestaltete sich zu einem wahren Turnier oder sagen wir lieber zu einem den Corridas de toros ähnlichen Kampfe. Man umspannte einen großen Platz mit Tüchern und grenzte innerhalb dieses Platzes ebenfalls durch Tücher eine hundert Schritt im Durchmesser haltende Arena ab, in der die erlauchten Jäger vor ihren in den Kutschen sitzenden Damen, dem Gefolge und Zuschauern kämpften. Velazquez hat eine solche Saujagd auf einem Bilde verewigt, das sich in der Londoner National Gallery befindet (S. 56). In über hundert Figuren entfaltet sich hier eine Fülle scharf beobachteter und geistreich gruppierter Genreszenen. Die Hirschjagd bei Lord Ashburton und ihre Wiederholung in Hertford House scheinen nur Werkstattbilder zu sein. Dagegen hat man auf der im Prado hängenden, von Mazo gemalten Ansicht von Saragossa bei den Genrefiguren im Vordergrunde, die mit denen der Saujagd allerdings sehr viel Aehnlichkeit haben, die Hand des Meisters selbst zu erkennen geglaubt (S. 71).

In diesem Zusammenhang mag auch das Porträt des Oberjägermeisters Juan Mateos in Dresden Erwähnung finden, das eine selbst bei Velazquez überraschende Kraft der Modellierung und der Charakteristik zeigt (S. 51). Der durchdringende Blick dieses im Waffenhandwerk ergrauten Mannes, dessen gelbe, lederartige Haut sich von dem schwarzen Anzug und dem dunkeln Hintergrund scharf abhebt, wird

jedem unvergeßlich sein. Das Bild steht übrigens nicht vereinzelt in dieser Periode unsers Meisters. Ihm ebenbürtig in der Gewalt des Ausdrucks ist vor allem das Porträt des Bildhauers Martinez Montañes im Prado, der dargestellt ist, wie er an der für den Italiener Tacca als Vorbild bestimmten Büste des Königs arbeitet (S. 50). Diese Büste und die Hände sind nur skizziert. Mit Unrecht angefochten erscheint das ungemein eindrucksvolle und sehr populäre, in der Durchführung allerdings nicht ganz gleichmäßige Bildnis des Admirals Pulido-Pareja in London (S. 57). Weniger bekannt sind die in Privatsammlungen befindlichen Bildnisse des Rechtsgelehrten Diego del Corral, der, Dokumente in den Händen haltend, in seiner schwarzen Amtstracht neben einer karminroten Tischdecke steht (S. 31), und eines Unbekannten mit schwarzem Knebelbart und Schnurrbart in Apsley House (S. 54). In Dresden selbst findet der Mateos ein Gegenstück in dem freundlichen Brustbild eines milden Greises (S. 65). Es scheint, daß Velazquez bei diesen fast nur auf schwarze, graue und weiße Töne gestimmten Bildern seine Kraft ganz besonders auf das Antlitz konzentriert hat. Allerdings waren die Modelle auch wesentlich interessanter als das nicht eben sehr geistreiche Gesicht des Königs und das noch ausdruckslosere seines Bruders Fernando. Dazu kommt, daß die Männer aus dem Bürgerstande wahrscheinlich länger und geduldiger bei den Sitzungen ausgeharrt haben als die hohen Herrschaften.

* * *

Wie in jedem, der die ewige Stadt und ihre Kunstschätze einmal gesehen hat, so war auch in Velazquez die Sehnsucht nach einer Wiederkehr lebendig geblieben. Eine Gelegenheit dazu bot sich Ende der vierziger Jahre, als der bereits von Philipp III. gehegte Plan der Begründung einer Akademie von seinem Nachfolger wieder aufgenommen wurde und der Erweiterungsbau des Schlosses ausgeschmückt werden sollte. Es handelte sich nicht nur darum, neue Kunstwerke in Italien anzukaufen, sondern auch geeignete Kräfte, insbesondere Freskomaler, nach Spanien zu ziehen. Da Velazquez hierfür wie kein andrer geeignet schien, begegneten sich die Wünsche des Hofes mit seinen eignen, und so durfte er sich der Gesandtschaft anschließen, die der jugendlichen Braut des seit mehreren Jahren verwitweten Königs, Marianne von Oesterreich, bis nach Trient entgegenging. Am 2. Januar 1649 schiffte er sich in Malaga ein und landete am 11. Februar in Genua, erreichte aber erst am 21. April sein erstes Reiseziel, Venedig, wo er nicht ohne Mühe Bilder von Veronese und Tintoretto für Madrid erwarb. Noch mehr wurde er durch seine Aufgabe in Neapel und Rom in Anspruch genommen, wo er mit den berühmtesten dort lebenden Malern, Poussin, Salvator Rosa und andern, in Beziehungen trat. Für seine künstlerische Tätigkeit fand er jedenfalls in Rom so wenig Zeit, daß der Auftrag, den Papst Innozenz X. zu malen, ihm einigermaßen überraschend kam. Gewissermaßen als Vorübung, um sich die Hand lose zu machen, malte er deshalb zunächst das Bildnis seines Dieners Juan Pareja, eines Mulatten, der sich selbst später als Maler einen Namen erworben hat. Das ungemein lebensvolle Bild ist auf dunkelgrüne, olivgrüne und grünlichgraue Töne gestimmt (S. 72). Ueber das Papstporträt (S. 73 u. 75) etwas Neues zu sagen, ist beinah ein Ding der Unmöglichkeit; hat es doch schon Joshua Reynolds für das beste Bild in Rom erklärt. Aber es ist vielleicht noch mehr, es ist in seiner Vereinigung von eindringlichster, unbarmherzigster Charakterisierungskunst mit freiester Behandlung und glänzendstem Kolorit das großartigste Männerbildnis, das wir überhaupt besitzen. Eigentlich besteht es nur aus zwei Farben, Rot und Weiß, aber

die roten Töne sind in der Wiedergabe der verschiedenen Stoffe und den mannigfaltigen Reflexen so reich abgestuft, daß eine ganze Symphonie von Rot entsteht, aus der das Weiß wie eine Fanfare herausklingt. Und wie wird trotzdem diese Farbenpracht von dem grundhäßlichen, zugleich abstoßenden und doch wieder unwiderstehlich anziehenden Gesicht des Mannes mit den unheimlichen Augen, die den Beschauer zu durchbohren scheinen, der geröteten groben Nase und den aufeinander gepreßten Lippen beherrscht! Mißtrauen, Verschlossenheit, Zähigkeit und brutale Energie sind in ihm vereint. E troppo vero, es ist zu wahr, soll der Dargestellte selbst gesagt haben. Demungeachtet zeigte er sich mit der Leistung unsers Malers sehr zufrieden und schenkte ihm, da dieser kein Geld annehmen wollte, eine goldene Kette und eine Medaille mit seinem Bilde. Es gibt von dem Kopfe des Papstes eine ganze Anzahl Repliken, von denen wohl nur die in Petersburg befindliche echt ist (S. 74). Doch gehen auch hier die Meinungen darüber auseinander, ob es sich um ein vorbereitendes Werk oder um eine spätere Wiederholung handelt. Andre Werke des Velazquez aus dieser Zeit, die von älteren Biographen aufgezählt werden, scheinen unwiederbringlich verloren.

Das Papstporträt gehört bereits der dritten Periode im Schaffen des Velazquez an, der Periode, an die man zuerst denkt, wenn sein Name genannt wird. Es gehört zu den Werken, bei denen die Konturen zerfließen und die Farben nur wie hingehaucht erscheinen, bei denen die Malerei alles Körperliche zu verlieren scheint und die Körperlichkeit der Figuren, der volle Eindruck des Lebens, doch gerade am stärksten hervorgerufen wird. Dieser tercer estilo unsers Meisters hat den Gelehrten von jeher viel Kopfzerbrechen gemacht. Man hat ihn aus der Weitsichtigkeit des alternden Künstlers erklärt oder gemeint, daß der vielgeplagte Hofmann sich ein abgekürztes Verfahren habe zurecht machen müssen. Was würde wohl Velazquez zu diesen Deutungen gesagt haben! Ihm war es lediglich darum zu tun, seinen Personen die größtmögliche Illusionskraft zu verleihen. Alle Mittel, die dazu führten, schienen ihm gut, aus ihnen schuf er sich seine Manier. Jedenfalls war ihm das Technische nie Selbstzweck. Man darf seine großzügige Mache nie und nimmer mit der Breitmalerei mancher Neueren vergleichen, bei denen jeder Pinselstrich ob seiner Bravour bewundert sein will. Wer denkt beim Sonnenlicht an Spektralanalyse! Auch Velazquez' Werke wollen betrachtet sein wie die Werke der Natur, als etwas Selbstverständliches. Er hätte auch das in weiten Kreisen jetzt allein gültige Dogma der Alla-prima-Malerei nie anerkannt. Auf einen dünnen grauen Malgrund eine luftige, aber sorgfältige Untermalung zu setzen und diese dann ganz zum Schlusse mit Deckfarben zu beleben, so daß alle Mühsäligkeit der Arbeit verschwindet und das fertige Werk wieder die Unmittelbarkeit des ersten Natureindrucks erhält, darin besteht sein Geheimnis. Bei keinem andern Maler ist es so schwer festzustellen, wie er es denn eigentlich gemacht hat. Wenn Malerei die Kunst ist, das Dreidimensionale auf zwei Dimensionen zurückzuführen, das Körperliche durch die Fläche zu suggerieren, so hat keiner ihn in dieser Kunst erreicht, geschweige denn übertroffen. Um dahin zu gelangen, ist aber ein ganz fester, unverrückbarer Abstand des Malers vom Objekt notwendig, dessen Deutlichkeit ja beim Näher- oder Fernertreten gewinnt oder abnimmt, und ebenso gibt es nur einen Standpunkt für den Beschauer. In der Nähe ein Gewirr von Farbenflecken, werden die Gegenstände in der gehörigen Entfernung so deutlich, daß man alle Einzelheiten bis zur Struktur einer Holzsorte oder dem Gewebe eines Stoffes wahrzunehmen glaubt. Noch wunderbarer als diese Naturwahrheit im einzelnen ist aber die Naturwahrheit des Ganzen. Die Gegenstände besitzen nicht für sich allein Geltung, sondern nur in Beziehung zu den andern. Das impressionistische Prinzip der Valeurs

ist hier zum erstenmal konsequent durchgeführt. Durch ihre Wechselwirkung, die räumliche Entfernung und das Licht werden die Farbenwerte bestimmt. Handelt es sich um die Darstellung einer größeren Anzahl von Figuren, so liebt es Velazquez, die Raumvorstellung durch von der Seite oder von hinten einfallendes Licht noch zu verdeutlichen. Er erreicht so, daß die Figuren sich nicht nur scharf voneinander abheben, sondern geradezu zu leben und sich zu bewegen scheinen.

Die zahlreichen und verwickelten Geschäfte werden es nicht allein gewesen sein, die Velazquez weit über die ursprünglich bewilligte Urlaubszeit hinaus in Rom festhielten. Welche Freude und welchen Genuß müssen dem an den zeremoniellen Hofdienst gewöhnten Maler die immer neuen Anregungen der geistig bewegten Weltstadt gewährt haben! Fünfmal mußte König Philipp mahnen, ehe sich sein Günstling zur Heimreise entschloß. Schließlich aber wurde er so dringend, daß dieser, statt, wie er beabsichtigt hatte, über Frankreich zu reisen, sich direkt nach Barcelona einschiffte, wo er im Juni 1651 eintraf. Der König scheint seine Wiederkehr aufs freudigste begrüßt zu haben, denn er zeichnete ihn auf alle Weise aus und ernannte ihn schon im folgenden Jahr über eine ganze Anzahl besser empfohlener Männer hinweg zum Schloßmarschall. Das beweist, daß er ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen besonders hochschätzte, denn die Inhaber dieser Würde hatten der Majestät auch eine ganze Reihe persönlicher Dienste zu erweisen. Für die künstlerische Tätigkeit aber war dieser Posten, der außer mit der Ausschmückung und Instandhaltung der königlichen Wohnung mit einer Fülle kleinlicher, zeitraubender und obendrein zu Verdrießlichkeiten aller Art Anlaß gebender Verpflichtungen verknüpft war, sicherlich nicht fördernd, um so weniger, als Velazquez von nun an den König nicht nur auf allen seinen Reisen begleiten mußte, sondern ihm auch die umständliche Vorbereitung dieser Reisen oblag. Vielleicht hat ihn der Gedanke, daß für ihn, den Abkömmling eines alten Adelsgeschlechtes, der Beruf des Malers doch nicht ganz standesgemäß war, zur Bewerbung um diese Stellung bewogen, vielleicht hat er sich auch einfach einem von dem König geäußerten Wunsche gefügt. In vielem mag ihm auch sein von den Zeitgenossen öfters erwähntes Phlegma zustatten gekommen sein, das wir uns natürlich als die Seelenruhe einer ausgeglichenen Persönlichkeit und nicht als geistige Trägheit vorzustellen haben. Immerhin ist es bemerkenswert, daß diese Eigenschaft, die wir uns als unzertrennlich von jedem Kastilianer zu denken gewöhnt haben, bei ihm besonders hervorgehoben wird. Die angenehmste Seite seines Amtes war für ihn jedenfalls die Galerieverwaltung.

Auch in dieser letzten Periode nehmen die Bildnisse der königlichen Familie einen großen Raum ein. Von dem Könige selbst, dessen Gesicht jetzt etwas Gedunsenes bekommen hat, so daß das Kinn noch stärker hervortritt, während er sich in der Tracht von Haar und Bart und auch sonst nur wenig verändert hat, ist eine ganze Anzahl mehr oder weniger gut beglaubigte Bildnisse vorhanden. Zu ihm gesellt sich vor allem die junge Königin Marianne von Oesterreich, deren mit höchstem Glanze gefeierte Ankunft während der zweiten italienischen Reise des Velazquez stattgefunden hatte. Wenn man sie auf unsern Abbildungen (S. 76, 77 u. 103) betrachtet, so erschrickt man zuerst über die entstellende Tracht, über diesen tonnenartigen, mit Uhren und Schmucksachen behängten Reifrock, das einem Handtuch ähnliche Taschentuch, den Kopfputz, der wie eine „Kaskade von falschen Haaren, Schleifen, Schmucksachen und Federn“ zu beiden Seiten des Gesichts herabhängt. Vor den Bildern selbst wird man so durch den Farbenreiz gefangengenommen, daß man sich über diese Scheußlichkeiten kaum Rechenschaft gibt. Bei dem Wiener Gemälde (S. 76), das Velazquez kurz nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt hat, liegt auf

dem nicht eben hübschen Gesichte der etwa Sechzehnjährigen ein Zug von Jugendfrische und Freude über ihre neue Würde, der es uns sympathisch macht. Dazu paßt der heitere festliche Glanz des silberdurchwirkten, mit roten Schleifen und Bändern geschmückten Kleides, das sich von einem dunkelgrünen Hintergrunde abhebt. Auf dem wenige Jahre späteren Madrider Bilde (S. 103) hat der Ausdruck etwas Gelangweiltes und Verdrießliches bekommen. Das silbergestickte schwarze Kleid und die gedämpften roten Töne des Vorhangs, des Sessels und der Tischdecke ergeben aber eine Harmonie von höchster Distinktion. Das mit der Sammlung La Caze ins Louvre gekommene Brustbild (S. 77) wird von Beruete als eine Vorstudie zu dem Wiener angesehen.

Es will uns kaum in den Sinn, daß aus dem Bunde des dick gewordenen müden Königs mit dieser rasch blasiert werdenden jungen Frau das lieblichste aller Kinder hervorgegangen ist. In der schon 1651 geborenen Infantin Margarita hat Velazquez sein bezauberndstes Modell gefunden. Vier Kinderbilder entstanden so, von einer Zartheit der Auffassung, einem duftigen Schmelz des Vortrags und einer Süßigkeit der Farbenmelodie, wie sie von keinem andern Meister wieder erreicht worden sind. Will man heute das allerhöchste von einer Kindergestalt sagen, so zieht man sie zum Vergleiche heran. Etwa dreijährig ist das Prinzeßchen auf dem ersten Wiener Bilde (S. 90). Ein dunkelgrünblauer Vorhang, eine ähnlich gefärbte, etwas hellere Tischdecke, auf der ein leicht skizzierter lichter Blumenstrauß in einer Kristallvase steht, und ein dunkelroter Smyrnateppich lassen das fast ganz in Silber und Weiß gekleidete holde Figürchen mit dem hellblonden Seidenhaar und den blauen Augen, das mit dem einen Händchen nach dem Tischrande faßt, mit dem andern einen geschlossenen Fächer hält, nur noch strahlender erscheinen. Dann folgt das Bild im Louvre (S. 91) im hellgrauen, etwas gelblichen Seidenkleid mit schwarzen und roten Schleifen, ein Werk, das so leicht und dünn, wie nur mit dem Gedanken gemalt ist, daß es den Kopisten immer neue Rätsel aufgibt. Breiter und kräftiger sind die Pinselstriche bei dem aus Prag nach Wien gekommenen Bilde etwa aus dem sechsten Lebensjahre (S. 95). Die Augen sind lebhafter und größer, die Haltung ist bewußter geworden. Der Hintergrund ist dunkel, von rechts ragt ein rosa Vorhang herein. Eine etwas flüchtig gemalte, aber wohl echte Wiederholung befindet sich im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (S. 94). Das vierte, um dieselbe Zeit entstandene Porträt des Königskindes ist die mittelste Figur auf den später zu besprechenden Meninas. Neuerdings sieht man auch in dem erstaunlichen Bilde einer etwa zwölfjährigen Prinzessin im Prado ein Bildnis dieser Infantin (S. 105). Es scheint von Velazquez um 1660 geschaffen, der Kopf aber später von einem andern übermalt worden zu sein. Vier oder fünf verschiedene Töne von Rot geben mit dem im hellsten Lichte strahlenden Weiß und Silber des Kleides einen Akkord von solcher Pracht, daß man das Bild als das größte koloristische Meisterstück unter den Bildnissen des Meisters bezeichnen kann.

Auch von dem 1657 geborenen Brüderchen der Prinzessin, Philipp Prosper, das den Eltern schon nach vier Jahren wieder entrissen wurde, besitzen wir ein eigenhändiges Bild unsers Meisters (S. 106). Der zweijährige Kleine, in mit Silberborten besticktem rosa Kleidchen und großer weißer Schürze, an der allerlei Spielzeug befestigt ist, hält sich mit dem schmächtigen Händchen an der Lehne eines Kinderstuhls fest, von dessen rotem Polster ein niedliches Hündchen den Beschauer munter anblickt. Der Hintergrund ist in gesättigtem Rot gehalten.

In einem eigentümlichen Gegensatz zu diesen Bildnissen der königlichen Familie stehen im späteren Lebenswerk des Velazquez die Porträte der komischen Personen des Hofstaates, von denen er einige allerdings schon vor der zweiten italienischen Reise gemalt hatte. Ist es an und für sich für uns Heutige kaum verständlich, was

für ein Vergnügen darin liegen kann, sich mit halben und ganzen Idioten zu umgeben, so hat das Narrenwesen am Hofe Philipps IV. für uns geradezu etwas Perverses. Einige der Leutchen, die wir auf den Bildern unsers Meisters sehen, mögen ja hin und wieder recht possierlich gewesen sein, so der Pablillos von Valladolid mit seiner hochtrabenden Schauspielergebärde (S. 29) oder das verhutzelte, krummbeinige Männlein, das recht respektlos nach dem berühmten Seehelden Don Juan de Austria genannt wurde und von Velazquez denn auch im richtigen Admiralskostüm mit allen Abzeichen und einer angedeuteten Seeschlacht im Hintergrunde abkonterfeit worden ist (S. 79). Andre aber sind einfache Kretins, bei deren Anblick im modernen Menschen Mitleid und Ekel miteinander streiten. Allein wir dürfen unsre Empfindungen nicht auf Velazquez übertragen. Nichts wäre falscher als ihn zu bedauern, daß er solche Gestalten im Auftrage des Königs malen mußte. Auch das Abscheulichste wird gemildert, wenn es uns zur Gewohnheit geworden ist. Und dann kannte es der Hofbeamte ja auch gar nicht anders, als daß ihm seine Themata von oben vorgeschrieben wurden. Aus dem Gegebenen, und wäre es das Niedrigste, das höchste Maß künstlerischer Schönheit zu ziehen, darin allein sah er seine Aufgabe. Ja vielleicht gehörten diese Narren- und Zwergbildnisse sogar zu seinen Lieblingsaufgaben. Immer und immer wieder das alternde Gesicht des Königs zu malen oder die aufgedonnerten Kleider und nichtssagenden Gesichter müder Prinzessinnen, dürfte jedenfalls nicht viel verlockender gewesen sein. Und wie mögen ihm dort die Wünsche der hohen Herrschaften in Auffassung und Haltung die Hände gebunden haben, wie schwer mag es ihm geworden sein, die nötigen Sitzungen zu erlangen! Hier dagegen hatte er zwar häßliche, aber charakteristische Modelle, und noch dazu solche, die geduldig stillhielten, ohne ihm in seine Malerei hineinzureden, und denen er so ganz den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit aufprägen konnte, hier blühte ihm die vollste Freiheit. Das wunderbarste aber ist vielleicht, daß der Maler auch dem Beschauer seinen Standpunkt mitzuteilen gewußt hat. Man kann stundenlang im Prado vor diesen Figuren sitzen, ohne sich über sie als Personen auch nur einen Gedanken zu machen. Völlig losgelöst von allem logischen Denken, gibt man sich lediglich dem Genuß der Augen hin. Selbst bei den allerscheußlichsten. Was sind das Kind von Vallecas, dieser Wasserkopf mit den blödsinnigen Augen (S. 86), und der Bobo de Coria (S. 81)? Symphonien in Dunkelgrün und Grau. Bei dem Sebastian de Morra (S. 66) finden wir im eigentümlichen Gegensatz zu seinem finsteren Gesicht einen heiteren Zusammenklang von Grün, Rot und Gold, der sich von einem schlichten graubraunen Hintergrunde abhebt. Beim Primo (S. 67) bewundert man die prachtvolle Behandlung des Schwarz inmitten der Landschaft und die Bravour, mit der mit ein paar Pinselstrichen die Folianten so hingesetzt sind, daß man beinah in ihnen lesen zu können vermeint. Die köstlichste Farbenharmonie aber bietet von den Zwergenbildern zweifellos das Don Antonios des Engländers (S. 80), von dem die grobe Berliner Kopie leider nur einen ganz unzureichenden Begriff gibt. In reichster vlämischer Tracht steht der ernsthafte kleine Kerl neben der gewaltigen Hündin, die ihm fast bis an die Schultern reicht. Köstlich steht das rote goldverbrämte Wams zu ihrem weißundschwarzen Fell, und wahre Wunder breiter, saftiger und doch eleganter Malerei sind die Reiherfedern des Hutes und die Spitzenkrause. Von den nicht zwergenhaften „Truhanes" haben wir den Pablillos und den Don Juan schon erwähnt. Ersterer gehört mit seinen einfachen schwarzen und grauen Tönen noch zur zweiten Periode des Meisters, dieser schließt sich in der Behandlung an den Antonio an. Wieder sind Schwarz und Rot die dominierenden Farben. Ganz auf Rot gestimmt, und zwar mehr auf ein Ziegelrot, ist der dritte im Bunde, der als Türke gekleidete Cristobal de Pernia mit seiner Stierkämpferattitüde, dem man den

Namen eines berühmten Piraten, Barbarossa, als Spitznamen gegeben hatte (S. 30). Unserm Meister allgemein abgesprochen wird jetzt der Marchese del Borro des Berliner Museums, dieser köstliche Falstaff-Condottiere (S. 123). Endlich gehören in diesen Kreis die beiden sogenannten Philosophen, zerlumpte Straßenfiguren, denen man nach ihren Charaktereigenschaften die Namen Menippus und Aesopus beigelegt hatte (S. 82—85). Beide sind mit einem Nichts von Farbe gemalt, der eine steht in schwarzem Mantel und grauem Schlapphut, der andre in einem gelbbraunen schlafrockartigen Gewand vor der grauen Mauer. Das Urteil über ihren künstlerischen Wert schwankt noch immer. Jedenfalls können sie als Musterbeispiele einer breiten, souveränen Pinselführung gelten.

Ein paar Exemplare aus diesem grotesken Bestandteile des Madrider Hofstaates und darunter obendrein eins der häßlichsten von allen, die dicke Zwergin Mari Barbola, finden wir mit den lieblichsten Frauen- und Kindergestalten des Malers vereint auf dem Bilde, das von jeher als seine allerhöchste Leistung gefeiert worden ist, auf den „Ehrenfräulein" oder Meninas (S. 92 u. 93). Vor den Abbildungen ist man geneigt, dem andern großen Bilde aus seiner Spätzeit, den Spinnerinnen, den Preis zuzuerkennen, angesichts der Originale bleibt man auch nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, daß den Meninas die Palme gebührt. Auf sie allein paßt der Ausspruch, daß alles andre Malerei, hier allein Leben sei. Aber sie sind nicht nur das schönste Werk unsers Meisters, sondern die schönste Darstellung der Wirklichkeit, die die gesamte Kunst hervorgebracht hat. Selbst die herrlichsten Rembrandt und Frans Hals dürfte man nicht daneben halten. Unvergeßlich wird jedem der erste Eindruck sein, den man beim Eintritt in den kleinen Raum neben dem großen Velazquez-Saale empfängt, wo es ganz allein Aufstellung gefunden hat. Niemals vielleicht ist in der bildenden Kunst ein solcher Grad der Illusion erreicht worden. Und doch ist von Augentäuschung im groben Sinne nicht die Rede, doch bleiben wir keinen Augenblick im Zweifel, daß wir vor einem Kunstwerke stehen.

Wie gern wüßten wir, wie der Gedanke zu diesem Bilde entstanden ist! Velazquez ist damit beschäftigt, das Doppelbildnis des Königspaares zu malen. Da kommt, wohl zur Unterhaltung der hohen Herrschaften, ihr Augapfel, ihr Töchterchen Margarita Maria, mit seinem Hofstaat ins Atelier. Hat der König diesen Moment zuerst als fruchtbar empfunden und den Maler darauf aufmerksam gemacht, daß hier der Stoff zu einem köstlichen Gemälde vorhanden sei, und hat dieser dann die Szene rekonstruiert? So wie sie dargestellt ist, hat sie Velazquez natürlich nicht sehen können. Der Beschauer steht auf dem Standpunkt des Königspaares, das jetzt an der gegenüberliegenden Wand in einem etwas trüben Spiegel erkennbar ist. In der Mitte sieht man das Prinzeßchen mit seinen Ehrenfräulein und Hofmeistern, rechts davon die Zwerge und eine mächtige Dogge, die von dem kleinen Nicolasito Pertusato einen Fußtritt erhält, links den Künstler mit seiner Staffelei. Personen, die sich vor jemandem verbeugen, der nicht vorhanden ist, ein Maler, der etwas malt, was man nicht sieht, man kann sich kaum etwas „Gestellteres" ausdenken. Aber ganz unwillkürlich versetzen wir uns in die Rolle derer, vor denen sich die Szene einst abgespielt hat, und so erscheint sie uns als das ungezwungendste und graziöseste Schauspiel von der Welt. Die plastische Rundung der Gestalten, ihr völliges Losgelöstsein vom Hintergrunde ist ein allgemeines Kennzeichen der dritten Manier unsers Meisters, hier wird diese Eigenschaft durch den bereits erwähnten Kunstgriff in der Beleuchtung, nämlich die zweite von hinten einfallende Lichtquelle, noch verstärkt. Ueber alle Maßen schön ist auch die Farbengebung. Grau ist wieder die Dominante, ein Grau, das vom silbrigen Hellgrau an die ganze Skala durchläuft. Dazu kommen Braun, Schwarz und

zwei grüne Kleider, von denen das der Zwergin ins Bläuliche, das des einen Ehrenfräuleins ins Gelbliche spielt! Und endlich sind wie zur Aufmunterung dieser ziemlich kühlen Harmonie, aber sparsam und sehr fein abgestimmt, eine ganze Anzahl rote Flecken und Tupfen aufgetragen. Wir finden sie als Schleifen im Haar und auf dem Kleid der Prinzessin, dann auf dem Wams des Zwerges, auf der Palette und — als Ordensband — auf der Brust des Malers. Mit wunderbarem Gleichgewichtsgefühl, aber ohne jede aufdringliche Symmetrie sind diese Farben verteilt und gegeneinander abgewogen. Ihren Abschluß aber erhält die farbige Komposition erst in dem oberen Teil des Bildes, der zuerst unverhältnismäßig groß erscheint. Seine breiten Flächen, in denen die Farben leise auszuklingen scheinen, geben nicht nur dem Bilde die Weiträumigkeit, sondern verleihen auch den bewegten Gruppen die nötige Geschlossenheit.

Fassen die Meninas gewissermaßen nur Gestalten, die wir aus den Spätwerken des Künstlers schon zu kennen vermeinen, zu einer größeren Gruppe zusammen, so nehmen die „Spinnerinnen" (Las Hilanderas), die man auch „Vornehmer Besuch in der Teppichfabrik von Santa Isabel zu Madrid" nennen könnte, eine ganz einzigartige Stellung in seinem Werke ein (S. 96 u. 97). Noch einmal erinnert er sich der Werke, von denen er ausgegangen, noch einmal stellt er eine Szene aus dem Volksleben dar. Aber statt der Küchenstücke sehen wir ein dekoratives Gemälde größten Stils. Höchst kunstvoll sind zwei Räume auf ihm vereinigt vorn ein Atelierraum, hinten der Ausstellungssaal der Fabrik. Um sich vor der Hitze und dem grellen Sonnenschein zu schützen, haben die Arbeiterinnen alle Vorhänge vorgezogen, so daß das Atelier in traulichem Dämmerlichte mit goldigen Reflexen gebadet ist. Die Farben sind dunkler, kräftiger, als man bei Velazquez gewohnt ist. Ein gesättigtes Grün zieht zuerst die Augen auf sich, zu ihm gesellt sich ein dunkles Braun. Die Komposition, in der ausnahmsweise die Diagonalen eine große Rolle spielen, ist nicht so ungezwungen wie auf dem andern Bilde, sondern mutet sogar etwas akademisch an. Seltsame Schwierigkeiten werden aufgesucht und in staunenswerter Weise gelöst: ein sich drehendes Rad wird mit seinen verschwimmenden Speichen so gemalt, daß geradezu eine optische Täuschung entsteht, ein Kopf ist gegen helles, von hinten einfallendes Licht gesetzt, so daß die Züge fast unkenntlich werden. Aus diesem Dämmerlichte aber hebt sich in leuchtender Schöne die herrlichste Frauengestalt heraus, die wir dem Pinsel des Meisters verdanken. Niemals ist ein weiblicher Nacken, niemals ein Arm so berückend gemalt worden wie bei diesem barfüßigen, nur mit einem Hemde und mit einem grünen Rock bekleideten Mädchen aus dem Volke. Gegenüber sitzt mit bis über das Knie entblößtem Bein eine alte Frau wie eine Parze, ein zweites reizendes Mädchen schiebt links von ihr den mächtigen Vorhang zurück und enthüllt so das anmutigste Bild. Hellster Sonnenschein flutet in den ein wenig erhöhten hinteren Raum, wo vornehme Frauen ein fertiges Werk betrachten. Alles ist hier in den lichtesten, duftigsten Farben gehalten, die nicht gemalt, sondern nur hingehaucht zu sein scheinen. Beim Nähertreten sieht man fast nur ein Gewebe leichter Farbenflecke, in der richtigen Entfernung aber tritt alles plastisch heraus. Was die modernen Impressionisten im heißesten Ringen erstrebt und nur in ihren besten Werken erreicht haben, hier ist es wie spielend gelöst.

Auch einige Mythologien stammen aus dieser Zeit: der Mars (S. 89) und Merkur und Argus (S. 88) im Prado und die in englischem Privatbesitz befindliche liegende Venus (S. 87). Auch bei diesen Namen muß man jeden Gedanken an die antike Götterwelt beiseite lassen. Hätte Velazquez bei dem „Mars" wirklich seine Vorstellung von dem römischen Kriegsgott versinnlichen wollen, so müßte man ihn

bedauern und könnte ihm jedenfalls krasse Unbildung vorwerfen. Aber schon der Umstand, daß das Bild in der Torre de la Parada zwischen den beiden Philosophen in der Nähe der Zwerge und Narren hing, beweist uns, daß dies unmöglich seine Absicht gewesen sein kann. Was wir vor uns sehen, ist ein gutgebauter Jahrmarktsbudenheld, der, wenn es verlangt wird, vor der gaffenden Menge für ein paar Groschen seine Muskeln spielen läßt. Vielleicht hat sich Velazquez so einen Menschen gekauft, um ihn abzukonterfeien, und ihm einen Helm aufgesetzt und ein Schwert auf den Schoß gelegt. Beim Bacchus und Vulkan hatte er ja ähnliches gemacht. Ja, es ist sogar möglich, daß der Muskelmensch bei seinen Kollegen den großartig klingenden Spitznamen geführt hat. Vergegenwärtigen wir uns dies, so verliert die Figur mit einem Schlage das Unsympathische, das ihr von fast allen Biographen unsers Meisters nachgesagt wird. Wir sehen dann nur noch einen männlichen Akt mit unübertrefflich gemalter Epidermis und bewundern den Glanz der Waffen und den aparten Akkord, den der kräftige Fleischton mit den blauen und karminroten Gewändern ergibt. Bei der „Venus" könnte man auch vermuten, daß der Name nur als Deckmarke für Schmugglerware dienen sollte. Denn einfach einen weiblichen Akt zu malen, hätte im damaligen Spanien für höchst unanständig gegolten. Diese Venus erinnert in nichts an das Renaissanceideal mit seinen vollen Formen. An seine Stelle tritt ein elastischer, geschmeidiger Körper mit fast überschlanker Taille, wie ihn die modernen Franzosen lieben. Höchst pikant ist die Rückenansicht mit der im feinen Schwunge vom Fuß bis zur Schulter gehenden Hauptlinie, nicht minder der Kontrast des schwarzen Tuches und des Purpurvorhangs zu der schimmernd weißen Gestalt. Das Gesicht des Modells gewahren wir nur in dem Spiegel, den ihm ein kleiner Amor vorhält: das freundliche, aber nicht sonderlich schöne Gesicht eines jungen Mädchens aus dem Volke. „Merkur und Argus" bildete ursprünglich das Gegenstück zu einem verschollenen Gemälde Apollo und Marsyas. Die Gestalten des vom Schlafe überwältigten Hüters der Jo und des wie ein Indianer auf dem Kriegspfade herankriechenden Gottes sind in Dämmerung gehüllt, während sich der Kopf der Kuh scharf von dem noch etwas erhellten Abendhimmel abzeichnet.

In seiner letzten Zeit hat Velazquez auch noch zwei religiöse Bilder gemalt. Die Krönung Mariä (S. 78) wirkt mehr noch im Original im Prado als in den Wiedergaben ein wenig befremdlich, zumal da sie so ganz aus dem Lebenswerke des Meisters herauszufallen scheint. Zeremoniell streng geschlossen ist die Komposition, streng der Ueberlieferung entsprechend sind die Gewänder und Attribute der drei himmlischen Personen und die Erscheinung des heiligen Geistes über ihnen. Ganz eigentümlich aber ist die Farbengebung, diese Zusammenstellung von Violett, Blau und Karminrot, die früher noch mehr überrascht hat als heute, wo wir durch Degas und andre an ähnliche gewöhnt worden sind. Zu dieser Idealisierung scheinen dann die Gestalten selbst nicht ganz zu passen. Typische Idealgestalten zu schaffen, ist unsers Meisters Sache nicht gewesen. Er nahm Modelle, die ihm für seinen Vorwurf geeignet schienen, einen ehrwürdigen Greis, auf dessen Gesicht aber ein mühevolles Leben seine Spuren aufgedrückt hat, einen ernsten Mann mit etwas leidendem Ausdruck, dessen herabfallende Locke an den früher von ihm gemalten Gekreuzigten erinnert, und ein Mädchen aus dem Volke von herber Anmut, dem er aber im Gesichtsausdruck und in den Gesten der Hände eine hohe Würde zu geben wußte. Ganz genrehaft sind dann wieder die Englein zu ihren Füßen. Es ist ein Bild, in das man sich erst hineinsehen muß, das man dann aber lieber und lieber gewinnt.

Das andre Werk, die Heiligen Antonius und Paulus (S. 107), ist ein unendlich stimmungsvolles Legendenidyll. Nach alter Weise sind mehrere Szenen darauf ver-

einigt, im Vordergrunde der Besuch des Abtes Antonius bei dem frommen hundertdreizehnjährigen Einsiedler, der täglich durch einen von Gott gesandten Raben gespeist wurde, im Hintergrunde die Erlebnisse des ersteren auf seiner Reise, links im Mittelgrunde die Bestattung des Einsiedlers, dem die Löwen in der Wüste die letzte Ruhestätte graben. Gottvertrauen, Güte und Weisheit hat der Künstler in den beiden ehrwürdigen Gestalten wundervoll zu verkörpern gewußt, das schönste aber ist, wie er sie mit der herrlichen Landschaft verschmolzen hat, die klassische Stilisierung mit treuster Naturbeobachtung vereint. Auch hier wird man wieder an Corot erinnert. Auch dieser liebte, wenigstens in seiner mittleren Periode, die Zusammenstellung von efeuumrankten Bäumen und bräunlichen Felsen, an denen vorbei der Blick in eine bläuliche Ferne gleitet. Kein andres Bild unsers Meisters erzählt so viel von seinem inneren Wesen wie dieses, das zugleich seine schönste Landschaft ist. Der es gemalt hat, muß ein vornehmer und gütiger Mensch gewesen sein. Vielleicht ist es sein letztes Werk gewesen.

Am 7. Juni 1660, ein Jahr nach dem Abschlusse des Pyrenäen-Friedens, fand auf der kleinen Insel des Bidassoaflusses die berühmte Zusammenkunft zwischen den Königen von Frankreich und Spanien statt, bei der Philipp IV. seine Tochter Maria Theresia Ludwig XIV. als Unterpfand des Friedens zur Gemahlin gab. Den außerordentlichen Aufregungen und Strapazen, die diese Reise und ihre umfassenden Vorbereitungen verursachten, war der alternde Schloßmarschall nicht mehr gewachsen. Wenige Wochen nach seiner Rückkehr wurde er von einem bösartigen Wechselfieber ergriffen, dem er schon nach sechs Tagen, am 6. August 1660, erlag, „alle in großer Trauer zurücklassend, und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr sie ihn lieb und wert hielt."

Walther Gensel

DIE GEMÄLDE DES VELAZQUEZ

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Breadth = Largeur

Alle Bilder von Velazquez sind auf Leinwand gemalt
All the Pictures by Velazquez are painted on canvas
Tous les tableaux de Velazquez sont peints sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiquées en mètres

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 143)
= see the „Erläuterungen" (p. 143)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 143)

London, Apsley House (Herzog von Wellington) H. 1,065, B. 0,82

Der Wasserverkäufer von Sevilla

The Vendor of Water Um 1618—1620 Le vendeur d'eau

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Two young Men dining

Zwei junge Männer bei der Mahlzeit

Um 1618—1620

Deux jeunes hommes prenant un repas

UNIV. WIEN

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Petersburg, Eremitage

H. 1,83, B. 1,16

Das Frühstück

The Breakfast

Le déjeuner

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Richmond, Sir Francis Cook

H. 0,99, B. 1,28

Die alte Köchin

The old Cook

Um 1620

La vieille cuisinière

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Madrid, A. de Beruete

Der heilige Petrus

St. Peter — Um 1618—1620 — St-Pierre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Madrid, Prado-Museum H. 0,40, B. 0,36

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man Um 1618—1620 **Portrait d'homme**

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,03, B. 1,25

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi — 1619 — L'adoration des rois

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

London, Nationalgalerie

H. 0,59, B. 1,0[illegible]

Christus im Hause der Martha

Um 1620—1622

Christ in the House of Martha

Le Christ dans la maison de Marthe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Madrid, Prado-Museum H. 0,59, B. 0,46

Luis de Gongora y Argote
Um 1622—1623

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Madrid, Prado-Museum

H. 0,57, B. 0,44

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV. Um 1623 Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum H. 2,01, B. 1,02

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., King of Spain Um 1623—1624 Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

London, George Lindsay Holford

H. 2,16, B. 1,295

Der Herzog von Olivares

The Duke of Olivares — Um 1623—1624 — Le duc d'Olivarès

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

OF MICH

London, George Lindsay Holford

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., King of Spain Um 1624—1625 Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 0,62, B. 0,50

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady | Um 1625—1629 | Portrait de femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

*Rouen, Museum

Bildnis eines Mannes
(Der sogenannte Geograph)

Portrait of a Man — Um 1625–1629 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,25

Der Infant Don Carlos

The Infant Don Carlos — Um 1626 — L'infant Don Carlos

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

München, Pinakothek H. 0,89, B. 0,68

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man Um 1626—1628 Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München

* Madrid, Prado-Museum

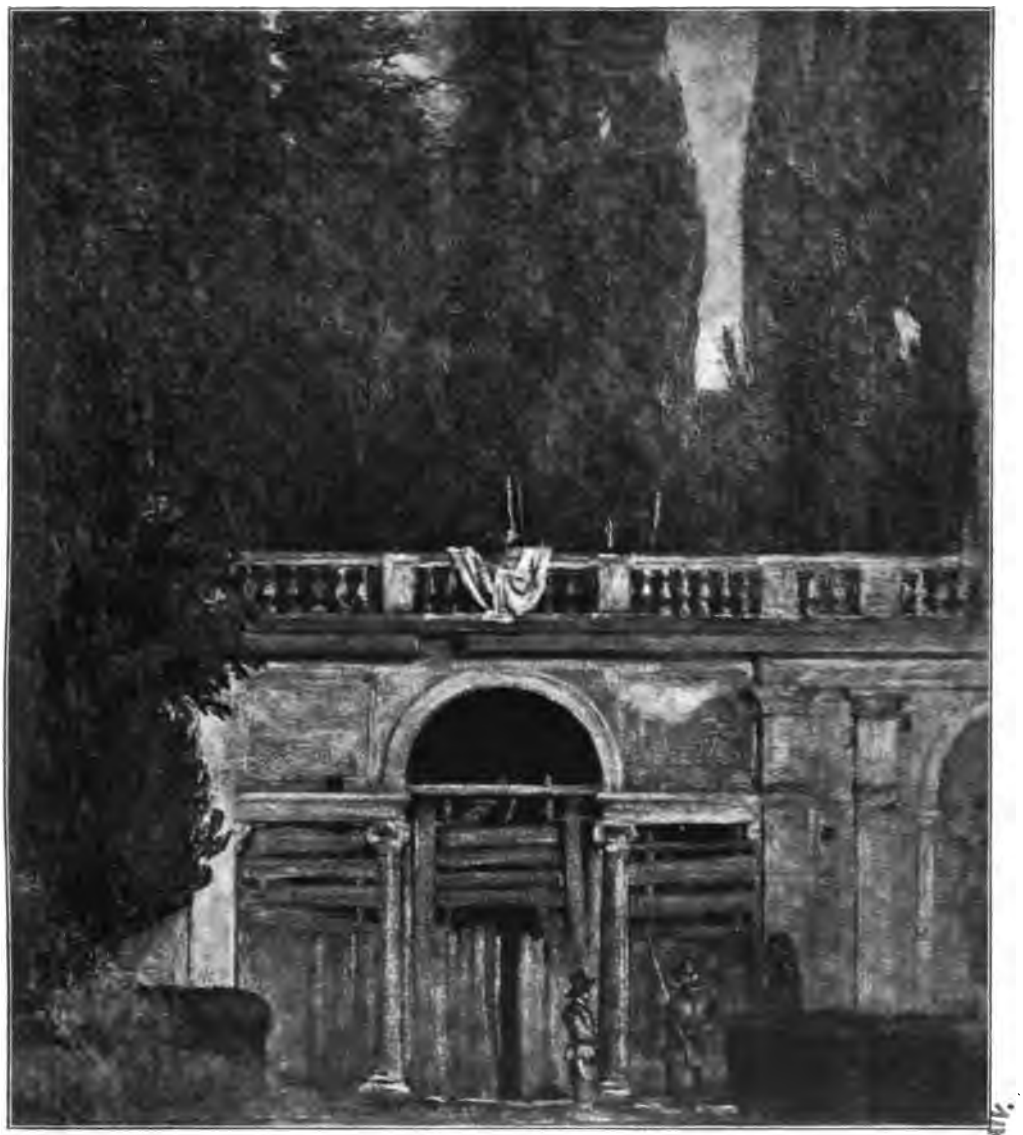
Die Trinker („Los Borrachos")
Um 1628—1629

H. 1,65, B. 2,25

The Drinkers

Les buveurs

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,44, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom

Um 1630

View from the Villa Medici at Rome

Vue prise dans la villa Médicis à Rome

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 0,44, B. 0,48

Aus der Villa Medici in Rom

Um 1630

View from the Villa Medici at Rome

Vue prise dans la villa Médicis à Rome

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,23, B. 2,90

Die Schmiede des Vulkan

The Forge of Vulcan — Um 1630 — **La forge de Vulcain**

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin

* Madrid, Prado-Museum

Die Schmiede des Vulkan (Ausschnitt)
The Forge of Vulcan (detail) Um 1630 La forge de Vulcain (détail)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Madrid, Escorial H. 2,23, B. 250

Jacob erhält den blutigen Rock Josephs

Jacob receiving the bloody Coat of Joseph Um 1630 Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid

* Madrid, Prado-Museum

H. 0,58, B. 0,44

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The Infanta Mary, Queen of Hungary Um 1630 L'infante Marie, reine de Hongrie

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

H. 2,00, B. 1,66

• Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

Um 1630

The Infanta Mary, Queen of Hungary L'Infante Marie, reine de Hongrie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Schleissheim, Kgl. Galerie

H. 1,35, B. 1,14

Der Herzog von Olivares

The Duke of Olivares

Um 1631—1635

Le duc d'Olivarès

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Madrid, Prado-Museum

H. 3,13, B. 2,39

Der Herzog von Olivares

The Duke of Olivares

Um 1631—1635

Le duc d'Olivarès

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* London, Apsley House (Herzog von Wellington)

H. 0,60, B. 0,54

Der Dichter Quevedo

The Poet Quevedo — Um 1631—1632 — Le poète Quevedo

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,23

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Pablillos de Valladolid)
Um 1631—1640

Portrait of a Court-jester of Philip IV. Portrait d'un bouffon de Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum H. 1,98, B. 1,21

Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV.

Um 1631—1640

Portrait of Pernia, Court-jester of Philip IV. Portrait de Pernia, bouffon de Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Herzogin von Villahermosa

Don Diego del Corral
Um 1631—1632

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid

Wien, Hofmuseum

H. 1,26, B. 0,84

Philipp IV.

Philip IV.

1632

Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* London, Nationalgalerie

H. 1,98, B. 1,12

Philipp IV.
Um 1632—1635

Philip IV.

Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Castle Howard, Earl of Carlisle

Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg

Um 1632

The Prince Balthazar Carlos and his Dwarf

Le prince Baltasar Carlos et son nain

Nach einer Aufnahme von Dixon, London

Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,03

Prinz Baltasar Carlos als Jäger

Um 1635

The Prince Balthazar Carlos as Hunter Le prince Baltasar Carlos en chasseur

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* London, Wallace-Galerie H. 1,285, B. 1,00

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule
Um 1635
The Prince Balthazar Carlos in the Riding School Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London

London, Grosvenor House (Herzog von Westminster) H. 2,075, B. 1,425

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule

Um 1635

The Prince Balthazar Carlos in the Riding School Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Madrid, Prado-Museum H. 3,00, B. 2,14

Philipp III., König von Spanien

Philip III., King of Spain Um 1635 Philippe III. roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum H. 2,97, B. 3,00

Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III.

Um 1635

Margaret of Austria, Wife of Philip III. Marguerite d'Autriche, épouse de Philippe III

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 3,01, B. 3,14

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., King of Spain — Um 1635 — Philippe IV, roi d'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum H. 3,01, B. 3,14

Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.

Um 1638—1640

Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV. Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

*Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,26

Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich
Um 1635
The Infant Don Ferdinand of Austria L'infant Don Ferdinand d'Autriche

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,26

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in Hunting-suit Um 1635 Philippe IV en costume de chasse

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

H. 3,07, B. 3,67

Die Uebergabe von Breda („Las Lanzas")

The Surrender of Breda — Um 1635–1636 — La reddition de Bréda

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin

* Madrid, Prado-Museum

Justin von Nassau und Spinola
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Detail of the „Surrender of Breda"

Détail de „La reddition de Bréda"

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid

* Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Spanier
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Group of the Spains
(Detail of „The Surrender of Breda")

Le groupe des Espagnols
(Détail de „La reddition de Bréda")

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin

* Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Holländer
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda")

Group of the Dutchmen
(Detail of „The Surrender of Breda")

Le groupe des Hollandais
(Détail de „La reddition de Bréda")

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin

Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,73

Prinz Baltasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos — Um 1635—1636 — Le prince Baltasar Carlos

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum H. 1,20, B. 0,99

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady Um 1635—1640 Portrait de femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Madrid, Prado-Museum H. 1,09, B. 0,87

Der Bildhauer Martinez Montañes

Portrait of the Sculptor Martinez Montañes 1636 Portrait du sculpteur Martinez Montañes

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Dresden, Kgl. Galerie

H. 1,08, B. 0,895

Der Oberjägermeister Juan Mateos

Zwischen 1635—1640

The Master of the Hunt Juan Mateos

Le capitaine des chasses Juan Mateos

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,48, B. 1,69

Christus am Kreuz

Um 1636—1638

Christ on the Cross

Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* London, Nationalgalerie

H. 1,61, B. 2,035

Christus an der Säule

Christ at the Column — Zwischen 1631—1640 — Le Christ à la colonne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Bildnis eines Mannes

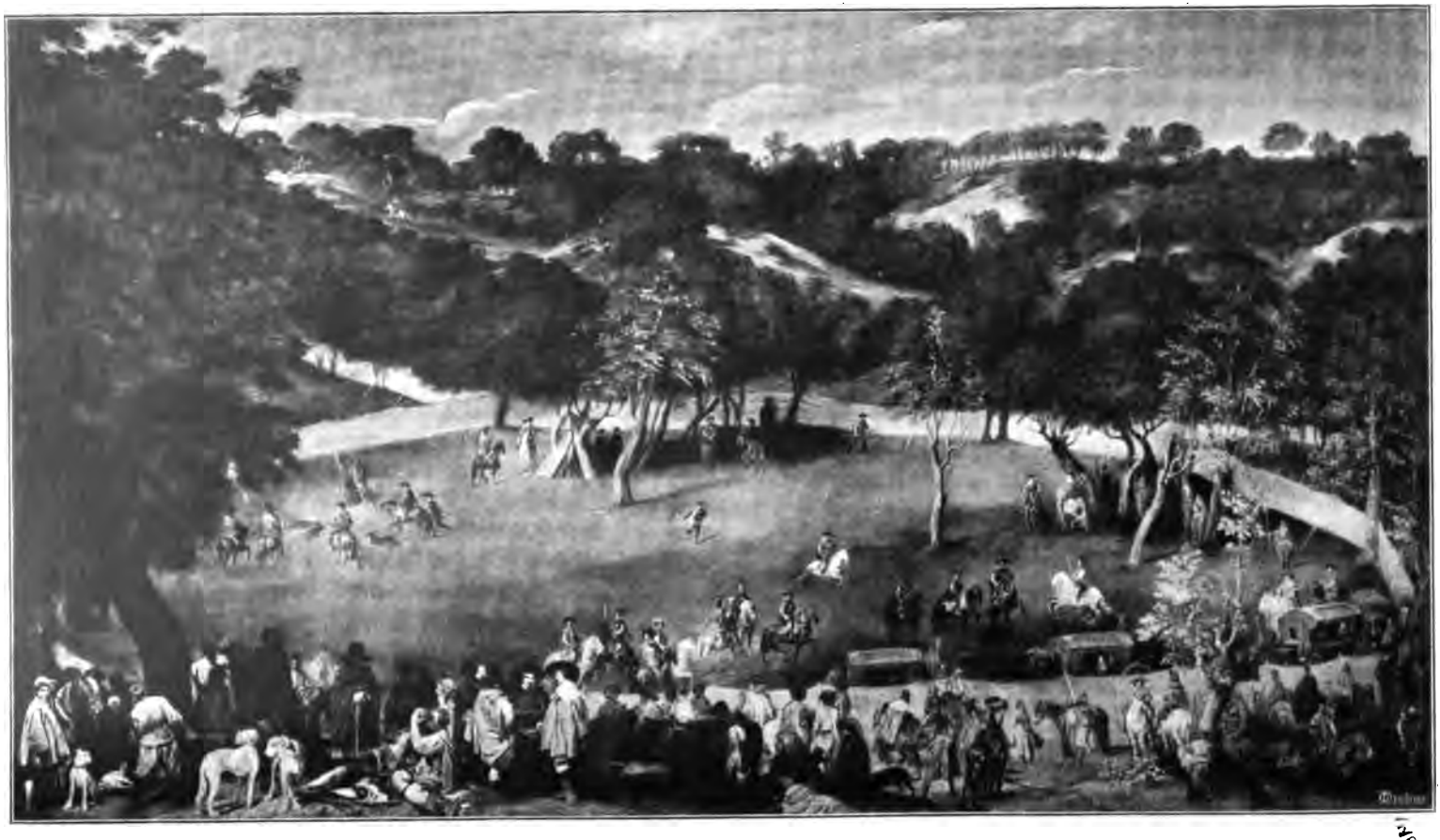
Portrait of a Man — Um 1638—1639 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Modena, Galerie

Francesco II. von Este, Herzog von Modena
Francis II. of Este, Duke of Modena 1638 François II d'Este, duc de Modène

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



London, Nationalgalerie

Philip IV. hunting the Wild Boar

Philipp IV. auf der Saujagd

Um 1638—1639

Philippe IV à la chasse au sanglier

H. 1,88, B. 3,125

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* London, Nationalgalerie H. 2,06, B. 1,12

Bildnis des Admirals Pulido-Pareja

1639

Portrait of the Admiral Pulido-Pareja Portrait de l'amiral Pulido-Pareja

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Wien, Hofmuseum

H. 1,28, B. 1,00

Prinz Baltasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos

Um 1639

Le prince Baltasar Carlos

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Haag, Kgl. Museum

H. 1,48, B. 1,11

Prinz Baltasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos — Um 1639 — Le prince Baltasar Carlos

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Florenz, Uffizien H. 1,01, B. 0,80

Selbstbildnis

Portrait of the Painter himself Um 1640 Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Madrid, Prado-Museum

H. 1,09, B. 0,88

Don Antonio Alonso Pimentel

Um 1640–1641

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* Dresden, Kgl. Galerie

Der Herzog von Olivares
Um 1640—1643

The Duke of Olivares

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

H. 0,525.

duc d'Olivarès

* Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(Sebastian de Morra)

Portrait of a Dwarf of Philip IV. Um 1643—1649 *Portrait*

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsas

H. 1,05. B. 6,5

de Philippe IV

* Dulwich, College

Philipp IV.
1644

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Paris, Louvre

H. 0,47, B. 0,77

Die Unterhaltung

* Castle Howard, Earl of Carlisle

Juan de Pareja
1650

* Petersburg, Eremitage

Papst Innozenz X.

The Pope Innocent X. Um 1650 *L*

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

H. G.R. 3.4

Innocent X

Wien, Hofmuseum

Maria Anna von Oesterreich, zweite Gemahlin Ph

Mary Ann of Austria, second Wife of Philip IV. Um 1651 Marie Anne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

H. 1,27. B.

zweite Gemahlin Philipps IV.

1651 Marie Anne d'Autriche, seconde fem— de Philippe IV

Franz Hanfstaengl, München

*Madrid, Prado-Museum

The Coronation of the Virgin — Die Krönung der Maria — Um 1651–1655 — Le couro

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsas

H. 1,78, B.

Le couronnement de la Vierge

ach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(Don Antonio el Ingles)
Um 1651—1660

Portrait of a Dwarf of Philip IV.

Portrait

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsa

H. 1.42. [illegible]

s Philipps IV.

Ingles)

660

Portrait d'un nain de Philippe

ment & Cie., Dornach (Elsass)

[4] Madrid, Prado-Museum

Menippus

Menippus Um 1651—1660 M

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsa

H. 1,73, B. 0,91

Ménippe

50

nt & Cie., Dornach (Elsass)

* Madrid, Prado-Museum

Aesop
(Ausschnitt)

The Head of Aesopus
(Detail of the accompanying Picture)

L
(Détail

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid

La tête d'Ésope
(Détail du tableau *ci-contre*)

Laurent Nachf., Madrid

*Madrid, Prado-Museum

The Boy of Vallecas

Das Kind von Vallecas

1651—1660

L'e

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass

H. 1,67, l.

llecas

L'enfant de Vallecas

t & Cie., Dornach (Elsass)

OF MICH.

H. I,27, B. 2,48

Merkur und Argus

Mercurius ad Argum

* Wien, Hofmuseum

Die Infantin Margarete

The Infanta Margaret · Um 1655 L

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

* Madrid, Prado-Museum

Las Meninas
1656

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass

H. 3,14 m.

. & Cie., Dornach (Elsass)

* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

The Infanta Margaret

Die Infantin Margarete
Um 1656—1657

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., Mü

H. [illegible]

rgarete

57

L'infante Marguerite

F. Bruckmann, A.-G., München

Madrid, Prado Museum

Madrid, Prado-Museum

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsa

Philippe IV

1 A Cie., Dornach (Elsass)

London, Nationalgalerie

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

H. 0,636, B. 0,[illegible]

IV.
1660

Philippe IV

nz Hanfstaengl, München

Madrid, Prado-Museum

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Phil

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Els

H. 2,31, B. 1,31

Philippe IV

e, Domach (Elsass)

Wien, Hofmuseum

Die Infantin Margarete

The Infanta Margaret

1659

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

ete L'infante Marguerite

aengl, München

* Wien, Hofmuseum

Der Infant Philipp Prosper
Um 1659—1660

The Infant Philip Prosper

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl,

sper

L'infant Philippe-Prosper

engl. München

* Madrid, Prado-Museum

Philipp IV. im Gebet

Philip IV. praying

Phi

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsa

H. Z.

ebet Philippe IV en prières

& Cie., Dornach (Elsass)

London, George Donaldson

* Paris, früher bei Ledieu

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria

M

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (E

Oesterreich

Marie-Anne d'Autriche

:nt & Cie., Dornach (Elsass)

* London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Papst Innozenz X.

The Pope Innocent X. L

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Els

H. 0,75. B.

nozenz X. **Le pape Innocent X**

. Clément & Cie., Dornach (Elsass)

* London, Bridgewater-Galerie

H

Don Enrique Felipe de Guzman

S, B. 1,07

*London, Herzog von Devonshire

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady

Portrait d'u

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

H. 0,712, B. 0,47

une dame

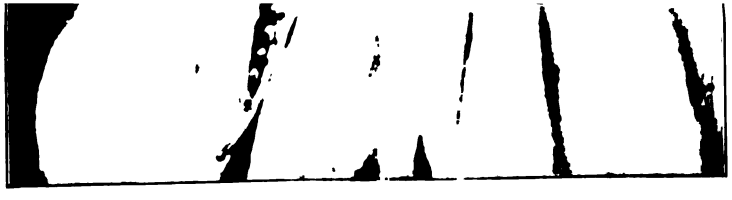
*London, Bridgewater-Galerie

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

H. 0,55 L. 0,35

Portrait d'homme



Althorp House, Part of Spencer

* London, Nationalgalerie

Die Verlobung (das Familienfest)

The Betrothal

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

H. 1.875. B. 1.—

es fiançailles

*Richmond, Sir Francis Cook

Ein spanischer Bettler

A Spanish Beggar

Un mend

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

ant espagnol

London, William J. Parrer

Erläuterungen

Vorbemerkung: Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen. — In den Hauptteil sind auch solche Gemälde aufgenommen worden, die in Velazquez' Werkstatt unter seiner größeren oder geringeren Mitwirkung entstanden sind, und solche, die von alters her seinen Namen tragen, deren Echtheit aber in neuerer Zeit unter den Velazquezforschern streitig geworden ist. Wo kurzweg Justi und Beruete zitiert werden, sind gemeint: Diego Velazquez und sein Jahrhundert von Carl Justi. 2 Bände. Zweite, neubearbeitete Auflage. Bonn 1903. — A. de Beruete, Velazquez. Paris 1898.

S. 3. Das „Frühstück" betitelte Bild ist erst 1895 in die Galerie der Eremitage aufgenommen worden, nachdem es sich bis dahin in den Depots befunden hatte, in die es aus dem taurischen Palais gekommen war.

S. 5. Der heilige Petrus stammt aus der Sammlung Cañaveral in Sevilla und ist erst von Beruete, dem gegenwärtigen Besitzer, in das Werk des Velazquez aufgenommen worden (Beruete S. 13). Justi (I, S. 114) bemerkt dazu: „Mit dem reuigen Petrus in der Höhle ist den Verehrern des Velazquez wohl kaum eine Freude gemacht worden. Der Fürst der Apostel erscheint in der Maske eines greisen kahlköpfigen sonnverbrannten Bauern von gemeinen Zügen. Hände und Füße völlig verschrumpft und verknöchert, ganz abweichend von seiner sonstigen einfachen Modellierung der Extremitäten."

S. 7. Mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet. Es ist unbekannt, für wen oder für welche Kirche Velazquez das Bild gemalt hat und woher es in die königliche Sammlung gekommen ist.

S. 9. Luis de Gongora war Dichter und lebte als Ehrenkaplan am königlichen Hofe in Madrid. Es ist bezeugt, daß Velazquez sein Bildnis im Auftrage seines Schwiegervaters Francisco Pacheco gemalt hat, es ist aber nicht erwiesen, daß dieses Bildnis mit dem jetzt im Prado-Museum aufbewahrten identisch ist, das nach Justi (I, S. 126) „nicht intakt ist und wenig Merkmale seiner damaligen Malweise hat."

S. 11. Nach dem Papier in der Rechten des Königs, der anscheinend dargestellt ist, wie er eine Audienz erteilt, gewöhnlich „das Bildnis mit der Bittschrift" genannt.

S. 14. Früher „die Sibylle" genannt. Die Dargestellte ist wahrscheinlich die Gattin des Malers, Donna Juana de Miranda. (S. die Einleitung S. XI.)

S. 15. Nachdem Justi (I[1], S. 135) für die Echtheit des sogenannten Geographen eingetreten, haben sich auch andre Forscher und Kenner, wie zum Beispiel L. Gonse (Gazette des Beaux-Arts, 3e Pér., Vol. IX., S. 128—129), der Maler Bonnat, P. de Madrazo und Beruete für Velazquez' Urheberschaft ausgesprochen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Dargestellte einer der Hofnarren Philipps IV. ist, aber nicht, wie behauptet wird, Pablillos de Valladolid (S. 29), mit dem der „Geograph" nur eine sehr geringe Aehnlichkeit hat.

S. 16. Der um zwei Jahre jüngere Bruder Philipps IV., der 1632, im fünfundzwanzigsten Lebensjahre starb.

S. 18. Das unter dem Namen „Los Borrachos" (die Trinker) bekannte Bild stellt Bacchus, von einem seines Gefolges begleitet, im Kreise von Männern aus dem Volke dar. Es ist „für den Dienst des Königs", also auf dessen Bestellung gemalt worden. Velazquez erhielt dafür (nach erhaltenen Urkunden) am 22. Juli 1629 hundert Dukaten in Silber.

geleistet hat. Da er am 20. Mai 1632 starb, muß das Bild zwischen 1631, dem Jahr von Velazquez' Rückkehr von Rom, und 1632 gemalt sein. (Beruete S. 61 u. 62.) Wi die Besitzerin des Bildes, der angeblich von einem amerikanischen Kunstsammle 300000 Dollars dafür geboten worden sind, vor kurzem erklärt hat, beabsichtigt sie es dem Prado-Museum zu vermachen.

S. 33. Auf dem Schriftstück, das der König in seiner Rechten hält, steht: Sr Diego Velaz quez Pintor de V. Mgd (Magesdad). Nach Justi (II, S. 41) soll sich darunter noch di Jahreszahl 1636 befinden, die aber von andern nicht bemerkt worden ist.

S. 36 u. 37. Während Justi beide Bilder für echte Werke des Meisters erklärt, dem Exempla in der Wallace-Galerie aber den Vorzug vor dem andern gibt (II, S. 48—50), hält si Beruete (S. 110) für Arbeiten des Mazo, aber von diesem „unter der Inspiration und in Atelier des Velazquez ausgeführt." Auf dem Bilde in Grosvenor House stehen hinte auf dem Balkon König Philipp und seine Gemahlin Isabella mit der kleinen Infantin auf dem Hofe rechts der Herzog von Olivarez.

S. 38 u. 39. Die Reiterbildnisse Philipps III. und seiner Gemahlin sind Arbeiten eines ältere Künstlers, vielleicht des Bartolomé Gonzalez, die Velazquez zum Teil selbst übergange hat, zum Teil von Schülern hat überarbeiten lassen. Um als Pendants zu den Reiter bildnissen S. 40 u. 41 dienen zu können, sind sie auch nachträglich noch durch An stücken von Leinwand vergrößert worden. Die beiden Köpfe hat Velazquez unberühr gelassen, da er die Eltern Philipps IV. nicht gekannt hat. Seinen und seiner Schüle Anteil an diesen Bildern stellt Beruete im einzelnen folgendermaßen fest: An dem Bild der Königin rühren von Velazquez nur die Vorderfüße des Pferdes von den Knie abwärts und Retuschen an der Schabracke und an den Bäumen der Landschaft he am Bilde des Königs der größere Teil des Pferdes, Retuschen an der Rüstung, Bein Fuß, Steigbügel, das Gebiß und andres mehr.

S. 40 u. 41. Vor dem neuerbauten Schlosse Buen Retiro sollte auf Veranlassung des Herzog von Olivares ein bronzenes Reiterstandbild des Königs Philipp IV. errichtet werden, mi dessen Ausführung der Florentiner Bildhauer Pietro Tacca betraut wurde, der bereits ei Reiterstandbild Philipps III. geschaffen hatte. Es war als Geschenk des Großherzogs vo Toskana nach Madrid gekommen und im Parke des alten Schlosses aufgestellt worder Dieser Plan hat wahrscheinlich die Anregung zu dem großen Reiterbildnis des König von Velazquez gegeben. Aber nicht dieses Bild wurde dem Bildhauer geschickt, de nach einem Porträt des Königs und sonstigen Mustern für Kleidung und Rüstung verlang hatte, sondern eine Zeichnung danach oder, was noch wahrscheinlicher ist, die klein Kopie, die sich jetzt im Palazzo Pitti in Florenz befindet (S. 111). Das große Bild wurd im Salon der Reiche in Buen Retiro aufgehängt und erhielt dort ein Seitenstück in der Reiterbildnis der Königin Isabella (S. 41), das von einem älteren Maler, wahrscheinlic Gonzalez, herrührt. Velazquez hat jedoch, nachdem das Bild durch Ansetzen von breite Leinwandstreifen auf beiden Seiten auf dieselbe Größe wie das Reiterbild Philipps ge bracht worden, Roß und Umgebung übermalt, wie Justi (II, S. 27) annimmt, um da Jahr 1640.

S. 42. Der Infant Ferdinand von Oesterreich, ein jüngerer Bruder Philipps IV., war, obwohl e bereits das Kardinalskleid trug, schon 1623 zum Statthalter der Niederlande bestimm worden. Aber erst nach dem Tode der Erzherzogin Isabella, 1633, begab er sich dorthi ohne jemals nach Spanien zurückzukehren. Nach Justi (I, S. 337—339) liegt dem Kopf des Prinzen auf seinem Bildnisse als Jäger eine ältere Aufnahme, etwa aus dem Jahr 1628, zugrunde, da der 1609 geborene den Eindruck eines Neunzehnjährigen mach Alles übrige ist erst später gemalt worden, vielleicht als Philipp ein Seitenstück z seinem eignen Bildnis als Jäger (S. 43) haben wollte, mit dem auch das Bildnis de Prinzen im Höhenmaße übereinstimmt.

S. 44—47. Nach einjähriger Belagerung durch die Spanier und ihre Bundesgenossen unt dem Befehl des Marquis von Spinola hatte die Festung Breda, das Bollwerk Flandern am 2. Juni 1625 kapituliert, wobei der Besatzung in Anbetracht ihres Heldenmuts d

Fuenterrabia gegen die Franzosen hervorgetan hatte und später zum Admiral beförde wurde. A. de Beruete (S. 90—93) bestreitet die Originalität des Bildes, wird aber v Justi (II, 94) widerlegt. Die Echtheit der Bezeichnung hält aber auch Justi f zweifelhaft.

S. 59. Am 31. Dezember 1639 berichtete der toskanische Gesandte Serrano nach Hause: „E Bildnis des Großfürsten ist gemacht worden, in Harnisch und voller Gala, und na England geschickt, gleich als wäre die Vermählung Seiner Hoheit mit der dortig Prinzessin nahe bevorstehend." Ein dieser Beschreibung entsprechendes Bildnis i neuerdings im Schlosse zu Windsor zusammengerollt gefunden und später in eine Zimmer des Buckinghampalastes aufgehängt worden. Justi (II, S. 54) urteilt darübe „Das Gemälde ist durch alten Firnis entstellt, der das Urteil erschwert, doch kann m auch jetzt schon bei aller Bravour der fleckigen Mache die Sicherheit der Meisterha vermissen." Auch das zweite Exemplar im Haag (S. 59), das aus der Sammlung Kön Wilhelms II. der Niederlande stammt und an dem „eine gewisse Härte und Trockenh im Antlitz verstimmt," gehört nicht zu den ganz eigenhändigen Werken des Meiste sondern ist wohl nur unter seiner Aufsicht in seiner Werkstatt hergestellt.

S. 61. Pedro de Madrazo, der Verfasser des Katalogs des Prado-Museums, hat den Dargestellt für Don Antonio Alonso Pimentel, neunten Grafen von Benavente und Kammerher des Königs, erklärt. Demgegenüber macht A. de Beruete geltend, daß der neun Graf von Benavente 1633 starb, die diesem Bilde eigentümlichen Qualitäten aber e einige Jahre später in Velazquez' Werk auftreten. Es ist darum nach seiner Ansic wohl möglich, daß wir das Bildnis des zehnten Grafen von Benavente Don Juan Fra cisco (gestorben 1652) oder seines Nachfolgers Don Antonio Alfonso (gestorben 1677) v uns haben.

S. 62. Das aus der herzoglichen Galerie in Modena stammende Bildnis ist wohl nur ein Atelie bild, an dem der Meister jedoch, wie Justi (II, S. 57) andeutet, Anteil gehabt hat.

S. 63. Von Justi und A. de Beruete als eigenhändige Arbeit anerkannt.

S. 64. Beide Bildnisse scheinen dasselbe Kind darzustellen. Das eine Bild (links) ist na Justi (II, S. 115—116) „wohl ein erster Versuch, wo durch die Unruhe des kleinen G schöpfs und die Eile des Malers einige Verzeichnungen (in der Stellung der Aug und des Mundes) passiert sind. Daher dann die nochmalige Aufnahme." A. de Beru schließt übrigens beide Bilder aus dem Werke des Velazquez aus.

S. 66. Ein Zwerg Sebastian de Morra kommt seit 1643 in den Schloßinventaren vor. Sein Namen hat man, ohne triftigen Grund, auf dieses Bildnis übertragen.

S. 67. Der „El primo" genannte Zwerg hieß eigentlich Don Luis de Aedo oder Hacedo. Sein Beinamen hatte er davon erhalten, daß ihn der König „Vetter" (el primo) nannte. Velazqu hat ihn um dieselbe Zeit wie seinen Herrn (s. das folgende Bild) in Fraga gemalt.

S. 68. Wie Justi (II, S. 19 ff.) ausführlich begründet, hat Velazquez dieses Bildnis, das d König „in roter Gala" darstellt, im Juni 1644 in Fraga gemalt, wohin sich der Kön begeben hatte, um dem letzten Kampfe um die von den Franzosen besetzte Festu Lerida nahe zu sein. Sie wurde am 31. Juli an die Spanier übergeben, und am 7. Aug hielt Philipp in der roten Tracht seinen Einzug in die wiedergewonnene Sta A. de Beruete (S. 93—94) erklärt das Bild dagegen als eine Arbeit des Juan Bautis Martinez del Mazo, des Schwiegersohns des Velazquez.

S. 69. Von A. de Beruete (S. 93) als ein Werk des Mazo bestimmt. Dagegen Justi (II, S. 5 „Velazquez kann an der Ausführung wenig Anteil haben, obwohl von der Manier d Mazo auch nichts zu sehen ist."

S. 70. Während Justi (II, S. 121—122) mit Entschiedenheit an der Echtheit des Bildes festhä erklärt es Beruete (S. 88) für ein „mittelmäßiges Pasticcio, das durch Figuren gleich Gattung und gleicher Größe angeregt worden ist, die auf der Saujagd (S. 56) und d Ansicht von Saragossa (S. 71) gruppiert sind." Die Angabe bei Justi (II, S. 121 in d Anmerkung), daß das Bild auf Holz gemalt sei, scheint auf einem Irrtum zu beruh Die Louvre-Kataloge geben Leinwand an. Wäre das Bild auf Holz gemalt, so könn

:htheit sprechender Umstand hergeleitet werden, da sämtliche des Meisters auf Leinwand gemalt sind.

ın Juan Bautista del Mazo zur Erinnerung an den Aufenthalt ɣossa im Jahre 1645 gemalt, wo dieser in der Versammlung n von Aragon beschworen hatte. Der Kronprinz soll auch tandpunkt angegeben haben. Dieser Punkt befindet sich am erhalb der steinernen Brücke, in der Vorstadt Altabás, nach der damals reichen, schön gebauten Mercenarierkloster S. Lazaro, ob des Eroberers. Dies Kloster ist im Unabhängigkeitskrieg ndpunkt ist unweit des Bahnhofs." (Justi II, S. 116—117). Das Jussu Philippi Max. Hisp. Regis Joannes Baptista Mazo Urbi enicillum Imp.... Anno MDCXLVII. Von Mazo rührt jedoch die Figuren, nach Beruete den ganzen Vordergrund mit den ɣemalt, der wahrscheinlich auch das Ganze retuschiert hat.

Rom den Auftrag erhalten hatte, den Papst Innozenz X. zu n „seine Finger gelenk zu machen," da er wahrscheinlich seit d keinen Pinsel mehr angerührt hatte, vorher seinen maurischen r Juan de Pareja gemalt haben, den er mit nach Rom genommen. om von Velazquez öffentlich ausgestellt, und zwar mit solchem Maler Andreas Schmidt später in Madrid erzählte, „nach dem ıiedener Nationen alles andre Malerei schien, dies allein Wahr- dafür zum Mitglied der Akademie von S. Luca ernannt. Vergl. ıan de Pareja, der sich heimlich in Velazquez' Werkstatt zum wenigstens in einem Bilde, der Berufung des Matthäus zum ıseum in Madrid, Verdienstliches geleistet. Ein zweites Exemplar let sich beim Earl of Radnor in Longford Castle.

:r Papst in der Linken hält, steht die Aufschrift:

Alla Santtà di Nro Sigre
Innocencio Xo
Per
Diego de Silva
Velazquez de la Ca
mera di S. Mtà Cattca

ttolica.

0) in dem Petersburger Bilde eine „geistreiche Originalwieder- f dem Bilde S. 73 sieht, hält es Beruete (S. 120) für „eine vor- t.

fälschlich als Bildnis der Infantin Maria Theresia bezeichnet.

Oratorium in der Wohnung der Königin Maria Anna gemalt.

ar der Spitzname, den man diesem Hofnarren nach dem Groß- Sieger von Lepanto, beigelegt hatte. Mit Anspielung darauf hat ıßboden Waffen und Rüstungsgegenstände verstreut, und im flüchtigen Strichen eine Seeschlacht skizziert, die man durch ıes sieht.

Iuseums wird dieser Zwerg mit einem unter dem Namen „Don ' bekannten identifiziert.

:r Idiot von Coria, „ein grausiges Bild des Blödsinns und seines i), vermutlich von seinem Geburtsort erhalten.

den sich im Torre de la Parada, dem Jagdschloß Philipps IV., Justi vermutet, durch die ebenfalls daselbst befindlichen Bilder)emokrit von Rubens, die dieser 1603 von Italien mitgebracht (s. Klassiker der Kunst Bd. V, P. P. Rubens S. 16). Vergl. auch ınd XXVI.

S. 86. Ein Kretin, der nach der Unterschrift unter einem Stich von 1792 „mit Zähnen u ungewöhnlicher Größe" in Vallecas, einem vier Meilen von Madrid gelegenen zur Welt gekommen war (Justi II, S. 286). Ueber die absonderlichen Wesen, die Hofstaate Philipps IV. gehörten, vergl. die Einleitung S. XXIV und XXV.

S. 87. Ueber die Geschichte dieses Bildes teilt Justi (II, S. 239) folgendes mit: Im S inventar von 1686 kommt das Bild unter dem Titel Psyche und Cupido vor. dem Brande von 1734 verschwand es und tauchte erst um die Mitte des 18. hunderts wieder im Palast Alba auf. Von da kam es in die Galerie Godoy, u deren Versteigerung (1808) kaufte es Mr. Wallis. Von diesem erwarb es Mr. I auf den Rat des Bildnismalers Sir Thomas Lawrence für 500 Pfund Sterling.

S. 89. Vergl. die Einleitung S. XXVII u. XXVIII.

S. 90. Die Prinzessin Margarete wurde am 12. Juli 1651 geboren. Danach sind die bestimmungen dieses und der folgenden Bildnisse angenommen worden. Im Er schen Katalog von 1882 ist die Dargestellte fälschlich als Maria Theresia bezeich

S. 92 u. 93. Der Name „Las Meninas", unter dem das Bild in Spanien bekannt ist, b sich auf die beiden Hof- oder Edelfräulein, die um die kleine Prinzessin besc sind. Vergl. die Einleitung S. XXVI u. XXVII.

S. 94. Obwohl sich das Frankfurter Bild von dem Wiener Exemplar (S. 95) nur in d ordnung des Hintergrundes unterscheidet, scheint es keine Kopie, sondern ein Wiener Bilde nur wenig nachstehende Wiederholung von Velazquez' eigner Hand z

S. 96 u. 97. Seit 1622 bestand in Madrid in Santa Isabel eine Wandteppichfabrik, die scheinlich den Schauplatz des Gemäldes bildet. Vergl. die Einleitung S. XXVII.

S. 99—101. Zu Velazquez' letzten Arbeiten gehört „dieser merkwürdige Alterskopf (Philipp der sich jedem unvergeßlich einprägt." Er kommt in zahlreichen Exemplaren vor. dem in Madrid (S. 98) hält Justi die in Wien (S. 99) und London (S. 100) für die Exemplare. Ihnen zunächst kommt das der Pinakothek in Turin (S. 101), d „Cicerone" ebenfalls zu den wenigen echten Bildern des Velazquez in Italien zä

S. 105. Im Katalog des Prado-Museums fälschlich als Infantin Maria Theresia, spätere K von Frankreich, bezeichnet. Daß vielmehr die Infantin Margarete dargestellt is bereits Justi erkannt und ergibt sich auch aus dem Vergleich mit ihren ü Bildnissen.

S. 106. Der Infant Philipp Prosper war das zweite Kind aus der Ehe Philipps IV. mit Anna von Oesterreich. Am 28. Dezember 1657 geboren, starb er bereits am 1. No 1661. Er ist im Alter von etwa zwei Jahren dargestellt.

S. 107. Für das Oratorium in der St. Antonius-Einsiedelei am Westende des Parks von Retiro gemalt, wo es 1659 auf dem Altar aufgestellt wurde. Vergl. die Ein S. XXVIII u. XXIX.

Anhang

S. 111. Eine Kopie des großen Reiterbildnisses im Prado-Museum (S. 40), die vermutli den Bildhauer Pietro Tacca in Florenz angefertigt worden ist, um ihm als Mus das bei ihm bestellte Reiterstandbild des Königs zu dienen. Vergl. die Anmerk S. 40 u. 41. — Das Reiterbildnis der Königin Isabella in den Uffizien in Flore ebenfalls eine Kopie des großen Bildes im Prado-Museum (S. 41).

S. 112 u. 113. Nur Schülerarbeiten, die in Velazquez' Werkstatt unter dessen Aufsicht her sind. Sie stammen aus dem Escorial.

S. 115. Das Wiener Bildnis der Infantin Margarete ist eine oben verkürzte Kopie des S. 105. — In dem Versteigerungskatalog der Sammlung Bourgeois in Köln, zu d Bild rechts gehört hat, wird mitgeteilt, daß es aus dem Besitz des Domherrn M Orlando in Burgos stammt, der es durch Erbschaft aus Valladolid erhalten hat. C es bei der Versteigerung im Oktober 1904 für 25500 Mark verkauft wurde (a Kunsthändler F. Kleinberger in Paris), kann es keinem Zweifel unterliegen, daß

eiden entsprechenden Figuren aus den „Meninas“ (S. 92)

Ausstellung von 1874 im Palais Bourbon in Paris bekannt hollen ist, läßt sich über seine Authentizität nichts feststellen.
von Velazquez, „von dessen Auffassung und Farbengefühl ı nach dessen Tode von einem unbestimmbaren Maler aus-

:ht, ist das Bild von Velazquez im Jahre 1632 mit dem des : an den Hof in Wien abgesandt worden. Die Trockenheit ır für eine Werkstattarbeit als für ein eigenhändiges Bild des en ist übrigens nur von den Kosten für Verpackung und Summe ausmachten, die Rede.
: verschwommene Modellierung schließen den Gedanken an uez aus. Vermutlich eine Schülerkopie nach dem Bilde S. 72.
der Salamanca-Galerie für 27 100 Franken vom Städelschen aus dem Palast Borja in Gandia stammen. Während Justi ıalwerk des Velazquez sieht, erklärt es Beruete (S. 89) für :h einem verloren gegangenen Original.
ürlicher Sohn des Herzogs von Olivares, den dieser später en Erben in die Gesellschaft einzuführen und an den Hof edoch nicht von Velazquez, sondern von Juan Carreño de ıit andern Werken dieses Künstlers ergibt. Vergl. W. L. Bourke er Gallery, Westminster 1903.
des 1873 in Florenz erworbenen Bildes an Velazquez als ;t, sind verschiedene italienische Maler dafür in Vorschlag jedoch eine Einigung erzielt worden ist.
:heinend dieselbe Persönlichkeit darstellen, haben von jeher :golten, und auch Justi hält an dessen Urheberschaft fest. ı aus dem Werke des Velazquez aus, und es fehlen auch :rkmale, die mit Sicherheit auf Velazquez zurückweisen.
Bourke und Cust in dem Werke über die Bridgewater-:ise dem van Dyck zugeschrieben.
er Zeitschrift für bildende Kunst N. F., XIII (1901), S. 110 : in Anspruch genommen. Auch Justi hatte nach brieflicher einem früheren Besuch der Galerie Harrach den Eindruck ızquez sein könnte. Das Bild ist seinerzeit auch wirklich rben worden (nach gütiger Mitteilung des gräflich Harrach-)ernjac). Wir tragen jedoch Bedenken, es in die sicheren hen.
ıeint ein der Schule des Frans Hals angehöriges oder unter Bild zu sein.
:n der beiden Knaben, die auf dem „die Familie des Velaz- Mazo in Wien (s. die Einleitung S. XIII) vorn in der Mitte ıld dem Juan de Pareja, bald dem Velazquez zugeschrieben lich von Mazo selbst gemalt.
dessen Bedeutung ebensowenig Klarheit besteht wie über . 308 ff.) sieht darin ein Familienfest, findet es aber auf-en, das eine Blume darbringt, nicht dem Vater, sondern dem ıber vielleicht durch die bühnenmäßige Anordnung zu er-nicht von Velazquez ist, erinnert es nach Justis Ansicht am Es kam 1895 aus dem Besitze des Lord Savile in die Lon-em es früher dem Tiermaler Edwin Landseer gehört hatte. :n wahrscheinlich von Francisco de Zurbaran.

S. 134. Nach einem das Bild wiedergebenden Schabkunstblatte des 18. Jahrhunderts a
tote Roland" genannt. Die Darstellung ist ebenso rätselhaft wie der Maler de
der jedenfalls nicht Velazquez ist. Justi (II, S. 101) möchte an „einen aus der
tanischen Schule" denken.

S. 137. Justi, der das Bild früher für echt gehalten, erklärt in der zweiten Auflage seine
(I, S. 106), daß er es „nach wiederholter Prüfung" aus dem Werke des Velazquez
möchte.

S. 138. Von Justi (I, S. 104) als „sehr zweifelhaft" bezeichnet. Der Bettler stützt sein
auf eine Kugel, die eine weite Gebirgslandschaft widerspiegelt mit einer Herd
der man etwa zehn Figürchen sieht.

S. 139. Justi (I, 98) hält das Bild für ein Werk des Caravaggio und verweist auf ei
bei Bellori, Le Vite de' pittori etc. p. 214: „E'l conte de Villa Mediana he
Caravaggio) la mezza figura di Davido e'l ritratto di un giovine con un fior
rancio in mano."

S. 142. Der Tritonenbrunnen, den das Bild wiedergibt, wurde laut Inschrift im Jahre
Parke des Schlosses von Aranjuez aufgestellt, und dieselbe Jahreszahl tr
das Bild. Es ist jedoch zweifelhaft, ob das letztere wirklich von Velazquez
Der Brunnen ist später nach dem Jardin del Moro unter dem Schlosse von
überführt worden.

ɔgisches Verzeichnis der Gemälde

	Seite
ufer von Se-	
psley House)	1
ner bei der	
ɔn, Apsley	
. . . . .	2
Petersburg,	
. . . .	3
Richmond,	
. . . .	4
(Madrid,	
. . . .	5
(Madrid,	
. . . .	6
Könige	
um) . .	7
Martha	
ːrie) .	8
Argote	
m) . .	9
König	
ʾrado-	
. .	10
ganze	
(Ma-	
. .	11
Oli-	
ion,	
. .	12
ıze	
ıd-	
.	13
d,	
.	14
ʒ.	
)	15
.	
	16

		Seite
um 1626 28	Bildnis eines jungen Mannes (München, Pinakothek) . .	17
um 1628 29	Die Trinker, „Los Borrachos“ (Madrid, Prado-Museum) . .	18
um 1630	Studien aus der Villa Medici in Rom (Madrid, Prado-Mus.)	19, 20
um 1630	Die Schmiede des Vulkan (Madrid, Prado-Museum) .	21, 22
um 1630	Jacob erhält den blutigen Rock Josephs (Madrid, Escorial) .	23
um 1630	Selbstbildnis des Velazquez (Rom, Kapitol)	Titelbild
um 1630	Bildnis der Infantin Maria, Königin von Ungarn, Brustbild (Madrid, Prado-Museum)	24
um 1630	Bildnis der Infantin Maria, Königin von Ungarn, ganze Figur (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	25
um 1631 35	Reiterbildnis des Herzogs von Olivares (Madrid, Prado-Mus.)	27
um 1631 35	Dasselbe (Schleißheim, Galerie)	26
um 1631 32	Bildnis des Dichters Quevedo (London, Apsley House) . .	28
um 1631 32	Bildnis des Don Diego del Corral (Madrid, Herzogin von Villahermosa)	31
um 1631 40	Bildnis des Pablillos de Valladolid (Madrid, Prado-Mus.)	29
um 1631 40	Bildnis des Hofnarren Pernia (Madrid, Prado-Museum) . .	30
um 1631 40	Christus an der Säule (London, Nationalgalerie) . . .	53
um 1632	Bildnis Philipps IV., Kniestück (Wien, Hofmuseum) . . .	32
um 1632 35	Bildnis Philipps IV., ganze Figur (London, Nationalgalerie)	33

		Seite
um 1632	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos mit seinem Zwerge (Castle Howard, Earl of Carlisle)	34
um 1635	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos als Jäger (Madrid, Prado-Museum)	35
um 1635	Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule (London, Wallace-Galerie)	36
um 1635	Dasselbe (London, Grosvenor House)	37
um 1635	Reiterbildnis Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	40
um 1635	Reiterbildnis Philipps III. Königs von Spanien (Madrid, Prado-Museum)	38
um 1635	Reiterbildnis der Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III. (Madrid, Prado-Museum)	39
um 1635	Bildnis des Infanten Don Ferdinand von Oesterreich im Jagdkostüm (Madrid, Prado-Museum)	42
um 1635	Bildnis Philipps IV. im Jagdkostüm (Madrid, Prado-Mus.)	43
um 1635,36	Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas“ (Madrid, Prado-Museum)	44,47
um 1635,36	Reiterbildnis des Prinzen Baltasar Carlos (Madrid, Prado-Museum)	48
um 1635 40	Bildnis einer Dame (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	49
um 1636	Bildnis des Bildhauers Martinez Montañes (Madrid, Prado-Museum)	50
um 1635,40	Bildnis des Oberjägermeisters Juan Mateos (Dresden, Galerie)	51
um 1636 38	Christus am Kreuz (Madrid, Prado-Museum)	52
um 1638,39	Bildnis eines Mannes (London, Apsley House)	54
1638	Brustbild Francescos II. von Este, Herzogs von Modena (Modena, Galerie)	55
um 1638 39	Philipp IV. auf der Saujagd (London, Nationalgalerie)	56
um 1638 40	Reiterbildnis der Isabella von Bourbon, der ersten Gemahlin Philipps IV. (Madrid, Prac Museum)	
1639	Bildnis des Admirals Puli Pareja (London, Nation galerie)	
um 1639	Bildnis des Prinzen Balta Carlos (Wien, Hofmuseum	
um 1639	Bildnis des Prinzen Balta Carlos in Rüstung (Ha Museum)	
um 1640	Selbstbildnis des Künstl (Florenz, Uffizien)	
um 1640,41	Bildnis des Don Anto Alonso Pimentel (Madı Prado-Museum)	
um 1640,43	Brustbild des Herzogs v Olivares (Dresden, Gale	
um 1640,43	Dasselbe (Petersburg, E mitage)	
um 1640,49	Zwei Bildnisse kleiner M chen (Madrid, Prado-Mı	
um 1640 50	Bildnis eines Mannes (Dr den, Galerie)	
um 1643 49	Bildnis des Zwerges Sebast de Morra (Madrid, Prado-Mı	
1644	Bildnis des Zwerges El pri (Madrid, Prado-Museum)	
1644	Bildnis Philipps IV., Kniesti (Dulwich, College)	
um 1645	Bildnis des Prinzen Balta Carlos (Madrid, Prado-Mı	
um 1645,49	Die Unterhaltung (Pa Louvre)	
1647	Ansicht von Saragossa (M drid, Prado-Museum)	
1650	Bildnis des Juan de Pa (Castle Howard)	
1650	Bildnis des Papstes In zenz X. (Rom, Palazzo Dor	
1650	Dasselbe (Petersburg, E mitage)	
um 1651	Bildnis der Maria Anna Oesterreich, zweiten Gem lin Philipps IV., Kniest (Wien, Hofmuseum)	
um 1651	Dasselbe, Brustbild (Pa Louvre)	
um 1651,55	Die Krönung der Maria (drid, Prado-Museum)	
um 1651 60	Bildnis des Hofnarren I Juan de Austria (Mad Prado-Museum)	

		Seite
um 1655/60	Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilanderas" (Madrid, Prado-Museum)	96, 97
um 1655/60	Brustbild Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum) . . .	98
um 1655/60	Dasselbe (Wien, Hofmuseum)	99
um 1655/60	Dasselbe (London, Nationalgalerie)	100
um 1655/60	Dasselbe (Turin, Pinakothek)	101
um 1655/60	Bildnis Philipps IV., ganze Figur (Madrid, Prado-Mus.)	102
um 1658/60	Bildnis der Maria Anna von Oesterreich, ganze Figur (Madrid, Prado-Museum) . .	103
1659	Bildnis der Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum). . . .	104
um 1659/60	Dasselbe (Madrid, Prado-Museum)	105
um 1659/60	Bildnis des Infanten Philipp Prosper (Wien, Hofmuseum)	106
um 1656/60	Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler (Madrid, Prado-Museum)	107

Aufbewahrungsort und Besitzer der Gemälde

Seite

Althorp House
Earl of Spencer
Bildnis einer Frau 128
Ein Dudelsackpfeifer 129

Berlin
Kaiser Friedrich-Museum
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn 25
Bildnis einer Dame 49
Bildnis des italienischen Feldhauptmanns del Borro 123

Brüssel
Früher Sammlung Somzée
Der Gemüsehändler 135

Castle Howard
Earl of Carlisle
Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg 34
Juan de Pareja 72

Dresden
Kgl. Gemälde-Galerie
Der Oberjägermeister Juan Mateos 51
Der Herzog von Olivares 62
Bildnis eines Mannes 65

Dulwich
College
Philipp IV. 68
Knabenkopf 131

Florenz
Galerie Pitti
Reiterbildnis Philipps IV. 111
Uffizien
Selbstbildnis des Künstlers 60

Frankfurt a. M.
Städelsches Kunstinstitut
Die Infantin Margarete . . .
Kardinal Borja . . . . . .

Glasgow
Corporation Art Gallery
Die Infantin Margarete . . .

Haag
Kgl. Museum
Prinz Baltasar Carlos . . . .

Kassel
Kgl. Galerie
Bildnis einer Dame . . . .

London
Nationalgalerie
Christus im Hause der Martha
Philipp IV. . . . . .
Christus an der Säule . . .
Philipp IV. auf der Saujagd .
Bildnis des Admirals Pulido-Pa
Die Verlobung (das Familienfe
Die Anbetung der Hirten . .
Ein toter Krieger . . . . .
H. B. Brabazon
Maria Anna von Oesterreich .
Bridgewater-Galerie
Don Enrique Felipe de Guzma
Männliches Bildnis. . . . .
Herzog von Devonshire
Bildnis einer Dame . . . .
George Donaldson
Zwei kleine Prinzessinnen . .
William J. Farrer
Die Promenade von Sevilla .

Seite

ndsay Holford
g von Olivares 12
, König von Spanien . . 13

iam
ies jungen Mannes . . . 128

son
enmeister 136

mit einem Diener . . . 137

Galerie
tasar Carlos in der Reit- 36
: mit dem Fächer. . . . 125

on Wellington (Apsouse)
erverkäufer von Sevilla . 1
ge Männer bei der Mahlzeit 2
ter Quevedo. 28
ines Mannes 54
iozenz X. 120

on Westminster (Gros· House)
ltasar Carlos in der Reit- 37

iete
ge Petrus 5

hält den blutigen Rock Jo- 23

: von Villahermosa
go del Corral 31

useum
ines Mannes 6
etung der Könige 7
Gongora y Argote. . . . 9
., König von Spanien, Brust- 10
., mit der Bittschrift. . . 11
iner Dame 14
it Don Carlos 16
cer, „Los Borrachos". . . 18
us der Villa Medici in Rom 19, 20
bogen in Rom 141
iede des Vulkan . . . 21, 22
tin Maria, Königin von Un- 24

Seite

Reiterbildnis des Herzogs von Olivares 27
Bildnis des Pablillos de Valladolid 29
Bildnis des Pernia 30
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez . 142
Prinz Baltasar Carlos als Jäger . . 35
Reiterbildnis Philipps IV. 40
Reiterbildnis Philipps III. 36
Reiterbildnis der Margarete von Oesterreich 39
Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich als Jäger 42
Philipp IV. im Jagdkostüm 43
Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas" 44 47
Reiterbildnis des Prinzen Baltasar Carlos 48
Der Bildhauer Martinez Montañes . 50
Christus am Kreuz. 52
Reiterbildnis der Isabella von Bourbon 41
Don Antonio Alonso Pimentel . . 61
Zwei Bildnisse kleiner Mädchen . . 64
Bildnis des Sebastian de Morra . . 66
Bildnis des Zwerges El Primo . . 67
Prinz Baltasar Carlos 69
Ansicht von Saragossa 71
Die Krönung der Maria 78
Bildnis des Hofnarren Don Juan de Austria 79
Bildnis des Zwerges Don Antonio el Ingles. 80
Der Idiot von Coria 81
Menippus 82, 83
Aesop 84, 85
Das Kind von Vallecas 86
Merkur und Argus. 88
Mars 89
Las Meninas 92, 93
Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilanderas" 96, 97
Philipp IV., Brustbild 98
Philipp IV., ganze Figur. 102
Maria Anna von Oesterreich . . . 103
Die Infantin Margarete 105
Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler 107
Philipp IV. im Gebet 112
Maria Anna von Oesterreich im Gebet 113

Modena

Galerie
Francesco II. von Este, Herzog von Modena 55

Seite

München

Pinakothek

Bildnis eines jungen Mannes . . 17

Paris

Louvre

Die Unterhaltung 70

Maria Anna von Oesterreich . . . 77

Die Infantin Margarete 91

F. Kleinberger

Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Barbola 115

Früher bei Ledieu

Maria Anna von Oesterreich . . . 116

Petersburg

Eremitage

Das Frühstück 3

Der Herzog von Olivares 63

Papst Innozenz X. 74

Richmond

Sir Francis Cook

Die alte Köchin 4

Ein spanischer Bettler 138

Bildnis des Velazquez 118

Rokeby (Yorkshire)

Mr. Morritt

Venus mit dem Spiegel und Cupido 87

Rom

Galerie des Kapitols

Selbstbildnis des Künstlers . . Tit

Palazzo Doria

Papst Innozenz X. . . . . .

Bildnis eines Knaben . . . . .

Rouen

Museum

Bildnis eines Mannes . . . . . .

Schleißheim

Kgl. Galerie

Der Herzog von Olivares . . .

Turin

Kgl. Pinakothek

Philipp IV. . . . . .

Wien

Galerie Harrach

Bildnis eines jungen Mannes . . .

Hofmuseum

Philipp IV. . . . . .

Prinz Baltasar Carlos . . . . . .

Maria Anna von Oesterreich . . 7

Die Infantin Margarete . 90, 95, 10

Der Infant Philipp Prosper . . .

Isabella von Bourbon . . . . .

Der lachende Bursche . . . . .

ematisches Verzeichnis der Gemälde

iglichen Familie, 2. Sonstige Bildnisse, 3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen — torien — IV. Mythologisches — V. Volksstücke — VI. Landschaften und Jagdbilder

Seite

ldnisse

iglichen Familie

sein Zwerg, um 1632
, Earl of Carlisle) . 34
der Reitschule, um
Wallace-Galerie) . . 36
der Reitschule, um
, Grosvenor House) . 37
s Jäger, um 1635 (Ma-
luseum) 35
Reiter, um 1635/36 (Ma-
Museum) 48
mit Schärpe, um 1639
iuseum) 58
in Rüstung, um 1639
Museum) 59
in Hoftracht, um 1645
rado-Museum) 69
Carlos, um 1626 (Madrid,
seum) 16
Ferdinand von Oesterreich,
(Madrid, Prado-Museum) . 42
ourbon, die erste Gemahlin
IV., als Reiterin, um 1638/40
Prado-Museum 41
Bourbon, Kniestück (Wien,
eum) 119
von Oesterreich, Gemahlin
s III., um 1635 (Madrid, Prado-
n) 39
n Margarete, um 1655 (Wien,
seum) 90
n Margarete, um 1656 (Paris,
) 91
n Margarete, um 1656/57 (Wien,
seum) 95
n Margarete um 1656/57 (Frank-
M., Städelsches Kunstinstitut) 94

Seite

Die Infantin Margarete (Glasgow, Corporation Art Gallery) 114
Die Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum) 115
Die Infantin Margarete, 1659 (Wien, Hofmuseum) 104
Die Infantin Margarete, um 1659/60 (Madrid, Prado-Museum) 105
Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Barbola (Paris, F. Kleinberger) 115
Las Meninas, 1656 (Madrid, Prado-Museum) 92, 93
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn, Brustbild um 1630 (Madrid, Prado-Museum) 24
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn, ganze Figur, um 1630 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 25
Maria Anna von Oesterreich, um 1651 (Paris, Louvre) 77
Maria Anna von Oesterreich (Paris, früher bei Ledieu) 116
Maria Anna von Oesterreich (London, H. B. Brabazon) 118
Maria Anna von Oesterreich, um 1651 (Wien, Hofmuseum) 76
Maria Anna von Oesterreich (Wien, Hofmuseum) 117
Maria Anna von Oesterreich, um 1658/60 (Madrid, Prado-Museum) 103
Maria Anna von Oesterreich im Gebet (Madrid, Prado-Museum) 113
Philipp III., König von Spanien, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) 38
Philipp IV., König von Spanien, Brustbild, um 1623 (Madrid, Prado-Museum) . 10
Philipp IV., mit der Bittschrift, um 1623/24 (Madrid, Prado-Museum) 11
Philipp IV., ganze Figur, um 1624/25 (London, George Lindsay Holford) . . 13

Seite

Philipp IV., Kniestück, 1632 (Wien, Hofmuseum) 32
Philipp IV. in Hoftracht, um 1632/35 (London, Nationalgalerie) 33
Philipp IV., Reiterbildnis, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) 40
Philipp IV., Reiterbildnis (Florenz, Galerie Pitti) 111
Philipp IV. im Jagdkostüm, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) 43
Philipp IV., Kniestück, 1644 (Dulwich, College) 68
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (London, Nationalgalerie) 100
Philipp IV., Brustbild, um. 1655/60 (Madrid, Prado-Museum) 98
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Turin, Kgl. Pinakothek) 101
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Wien, Hofmuseum) 99
Philipp IV., ganze Figur, um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum) 102
Philipp IV. im Gebet (Madrid, Prado-Museum) 112
Der Infant Philipp Prosper (Wien, Hofmuseum) 106
Zwei kleine Prinzessinnen (London, George Donaldson) 114

2. Sonstige Bildnisse

Kardinal Borja (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) 121
Feldhauptmann del Borro (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 123
Don Diego del Corral, um 1631/32 (Madrid, Herzogin von Villahermosa) . 31
Francesco II. von Este, Herzog von Modena, 1638 (Modena, Galerie) . . . 55
Luis de Gongora y Argote, um 1622/23 (Madrid, Prado-Museum) 9
Don Enrique Felipe de Guzman (London, Bridgewater-Galerie) 122
Papst Innozenz X., 1650 (Rom, Palazzo Doria) 73, 75
Papst Innozenz X., um 1650 (Petersburg, Eremitage) 74
Papst Innozenz X. (London, Herzog von Wellington) 120
Oberjägermeister Juan Mateos, um 1635/40 (Dresden, Kgl. Galerie) 51
Der Bildhauer Martinez Montañes, 1636 (Madrid, Prado-Museum) 50
Der Herzog von Olivares, in Hoftracht, um 1623/24 (London, George Lindsay Holford) . . . . . .
Der Herzog von Olivares, Reiterbildnis, um 1631/35 (Madrid, Prado-Museum)
Der Herzog von Olivares, Reiterbildnis, um 1631/35 (Schleißheim, Kgl. Galerie)
Der Herzog von Olivares, Brustbild, um 1640/43 (Dresden, Kgl. Galerie) . .
Der Herzog von Olivares, Brustbild, um 1640/43 (Petersburg, Eremitage) . .
Juan de Pareja, 1650 (Castle Howard, Earl of Carlisle) . . . . . .
Don Antonio Alonso Pimentel, um 1640/41 (Madrid, Prado-Museum) . . . .
Der Admiral Pulido-Pareja, 1639 (London, Nationalgalerie) . . . . . .
Der Dichter Quevedo, um 1631/32 (London, Herzog von Wellington) . . .
Selbstbildnis des Künstlers, um 1640 (Florenz, Uffizien) . . . . . .
Selbstbildnis (?) des Künstlers (Richmond, Sir Francis Cook) . . . . . .
Bildnis eines jungen Mannes, um 1618/20 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .
Bildnis eines Mannes, der sog. Geograph, um 1625/29 (Rouen, Museum) . . .
Bildnis eines jungen Mannes, um 1626/28 (München, Pinakothek) . . . . .
Bildnis eines Mannes, um 1638/39 (London, Herzog von Wellington) . . .
Bildnis eines älteren Mannes, um 1640/50 (Dresden, Kgl. Galerie) . . . . .
Bildnis eines jungen Mannes (Wien, Galerie Harrach) . . . . . .
Bildnis eines jungen Mannes (London, W. A. Leatham) . . . . . .
Bildnis eines Mannes (London, Bridgewater-Galerie) . . . . . .
Der lachende Bursche (Wien, Hofmuseum)
Ein toter Krieger (London, Nationalgalerie)
Bildnis einer Dame (der Gattin des Künstlers?), um 1625/29 (Madrid, Prado-Museum) . . . . . .
Bildnis einer Dame (der Gattin des Künstlers?), um 1635/40 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . . . . . .
Bildnis einer Dame (Kassel, Kgl. Galerie)
Bildnis einer Dame (London, Herzog von Devonshire) . . . . . .
Die Dame mit dem Fächer (London, Wallace-Galerie) . . . . . .

Seite

s einer Frau (Althorp House, Earl Spencer) 128
Bildnisse kleiner Mädchen (Madrid, rado-Museum) 64
nkopf (Dulwich, College) 131
ind mit einem Diener (London, G. ılting) 137
s eines Knaben (Rom, PalazzoDoria) 129
ildnisse von Hofnarren und Zwergen
os de Valladolid, um 1631/40 (Ma-id, Prado-Museum) 29
, um 1631/40 (Madrid, Prado-Mus.) 30
ian de Morra, um 1643/49 (Madrid, ado-Museum) 66
no, 1644 (Madrid, Prado-Museum) 67
an de Austria, um 1651/60 (Ma-d, Prado-Museum) 79
ıtonio el Ingles, um 1651/60 (Ma-l, Prado-Museum) 80
t von Coria, um 1651/60 (Madrid, lo-Museum) 81
l von Vallecas, 1651/60 (Madrid, o-Museum) 86
n 1651/60 (Madrid, Prado-Mus.) 84, 85
, um 1651/60 (Madrid, Prado-um) 82, 83

II. Religiöses

ıng der Könige, 1619 (Madrid, Museum) 7
ıng der Hirten (London, Natio-rie) 133
er Abt und Paulus der Ein-um 1656/60 (Madrid, Prado-ı) 107
Hause der Martha, um 1620/22 , Nationalgalerie) 8
Kreuz, um 1636/38 (Madrid, useum) 52
ler Säule, um 1631/40 (Lon-ionalgalerie) 53
den blutigen Rock Josephs, (Madrid, Escorial) . . . 23
der Maria, um 1651/55 (Ma-o-Museum) 78
trus, um 1618/20 (Madrid, ete) 5

III. Historien

von Breda, „Las Lanzas", (Madrid, Prado-Museum) 44, 47

Seite

IV. Mythologisches

Mars, um 1655/58 (Madrid, Prado-Mus.) 89
Merkur und Argus, um 1655 (Madrid, Prado-Museum) 88
Venus mit dem Spiegel und Cupido (Rokeby, Yorkshire, Mr. Morritt) . . 87

V. Volksstücke

Ein spanischer Bettler (Richmond, Sir Francis Cook) 138
Ein Dudelsackpfeifer (Althorp House, Earl of Spencer) 129
Das Frühstück (Petersburg, Eremitage) . 3
Der Gemüsehändler (früher Brüssel, Sammlung Somzée) 135
Die alte Köchin, um 1620 (Richmond, Sir Francis Cook) 4
Der Küchenmeister (London, J. C. Robinson) 136
Die Schmiede des Vulkan, um 1630 (Madrid, Prado-Museum) 21, 22
Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilanderas", um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum) 96, 97
Die Trinker, „Los Borrachos", um 1628/29 (Madrid, Prado-Museum) 18
Die Verlobung oder das Familienfest (London, Nationalgalerie) 132
Der Wasserverkäufer von Sevilla, um 1618/20 (London, Herzog von Wellington) 1
Zwei junge Männer bei der Mahlzeit, um 1618/20 (London, Herzog von Wellington) 2

VI. Landschaften und Jagdbilder

Studien aus der Villa Medici in Rom, um 1630 (Madrid, Prado-Museum) 19, 20
Der Titusbogen in Rom (Madrid, Prado-Museum) 141
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum) 142
Ansicht von Saragossa, 1647 (Madrid, Prado-Museum) 71
Die Promenade von Sevilla (London, William J. Farrer) 140
Philipp IV. auf der Saujagd (London, Nationalgalerie) 56
Die Unterhaltung, um 1645/49 (Paris, Louvre) 70

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01405 8799
DO NOT CIRCULATE
RESTRICTED CIRCULATION
Research copy
Does not circulate
DO NOT CIRCULATE

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817